BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIV
MARZO 1953 - N. 3

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPERIMENT. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ⋆ ROMA ⋆ MCMLIII

Sommario

Disegni di Piero Sadun.

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

NINO TARANTO - DOLORES PALUMBO

NINO TARANTO - DOLORES PALUMBO

Teatro Palazzo Sistina

LA COMPAGNIA COMICA DI RIVISTE

Nino TARANTO

CON

Dolores PALUMBO

PRESENTA

Rivista di **NELLI** e **MANGINI**
Quadri coreografici di **GISA GEERT**

Musiche e Canzoni
M. FESTA - N. RAVASINI - G. POMERANZ
Costumi di **GIORGIO VECCIA**
Scene di G. VECCIA e A. MELLONE

con la partecipazione di

FRANCO SCANDURRA

e nella esecuzione di

NUCCIA D'ALMA	LUCIANA CE VI
ROSETTA PEDRANI	ENZA SOLDI

presenta al

NINO TARANTO - DOLORES PALUMBO

MARIA VALLI

Viviane Vallèe — Liliana Deis

CARLO TARANTO

Piero PRIARO — *Tosca* NIVER — *Wanda* MORENA — *Anna* SAMPIERI — *Hughette* POLE — *Enzo* BRASCHI

Elsi HOFFBECK — *Cele* STANGHI — *Karsten* GISELA — *Christine* NEUMANN

BRENDA HAMLYN

VERA VENIER — **BALLETTO SCHULTE**

JOHNNY KORMENDI — RUGGERO ANGELETTI

Luciano LUCIANI — *Goffredo* SPINEDI — *Rudy* SILVER

GEHRIG et WEISSMULLER

DIRIGE L'ORCHESTRA **MARIO FESTA**

Al piano M. TORRE - Primo violino C. RIBOULET
Prima tromba L. PISANO - Batteria I. DI TOMMASO

Direzione artistica di NINO TARANTO - Regìa degli AUTORI

I costumi sono stati eseguiti da LUCIA BOETTI di Milano

Le maschere sono di BRUNO MORINI - Le scene sono state realizzate da M. PIERANGELI - Costruzioni ed attrezzi di M. DI IORIO e G. FABBROCINO - Parrucche di P. ROCCHETTI - effetti elettrici di G. GENTILE - Calzature di I. APRILE e M. SABATINI - 1° macchinista G. FABBROCINO - 2° F. BECCARI 3° A. MINIELLO - 1° sarta M. CIAMPALINI - 2° E. TOSTI - Elettricista L. RASO - Amministratore V. BOTTONE - Direttore di scena G. TARANTO - Segretario G. FEBRARO

Rappresentante FRANCESCO CONSALVO (Flirt)

zzo **Sistina**

NINO TARANTO - DOLORES PALUMBO

NINO TARANTO - DOLORES PALUMBO
NINO TARANTO - DOLORES PALUMBO

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIV - NUMERO 3 — MARZO 1953

La storia del cinema americano (1896-1939) nell'opera di Lewis Jacobs

La casa Einaudi ha presentato in questi giorni la nota storia del cinema americano di Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, pubblicata da Harcourt di New York nell'anno 1939.

Nella traduzione italiana figurano poi due capitoli aggiunti, sulle recenti esperienze del film sperimentale, che meglio sarebbe stato definire d'avanguardia, e la cui validità nella storia del cinema non può essere negata, perché sono appunto questi audaci sperimentatori (molto piú di quanto non si creda) a gettare nuovi semi di originale potenza creativa, nel terreno della ordinaria *routine* spettacolare. La presentazione di Iris Barry, che ha atteso con tanto zelo e iniziativa alle sorti della Cineteca di New York è omessa nella traduzione italiana. Ed è un vero peccato perché essa è veramente fresca e allettante, specie quando l'autrice definisce l'opera dello Jacobs « come un vero romanzo, un colorito racconto d'un tipico gruppo di americani, cosí tipico come ognuno potrebbe sperare di conoscerlo; gruppi di uomini e di donne d'ogni possibile irresistibile specie, natura ed origine, attirati verso la nuova forma di espressione creativa succeduta all'era della macchina » al punto che l'affermazione della scrittrice secondo cui, a dispetto degli altri paesi, il film sia divenuto un'espressione americana, non riesce neanche a stupirci, tale è la sorridente buona fede con cui viene enunciata.

« Qui, in una nuova avventura, ella dice, apparvero nuovi pionieri, martiri e gentiluomini in guanti gialli, le cui esperienze ci pongono di fronte alla piú genuina e americana delle saghe »: quella, aggiungiamo noi, di una nuova febbre dell'oro, che non ha piú per meta i giacimenti del Colorado, ma la fabbrica della gelatina impressa, nelle inesauribili riserve hollywoodiane.

La Barry è poi disposta ad esaltare l'opera di questi avventurieri fino al punto di dichiarare che se il cinema fosse rimasto nelle mani degli inventori, esso sarebbe caduto in disuso, mentre sono stati proprio i gentiluomini in guanti gialli a dargli la possibilità del suo rigoglioso sviluppo anche sul piano dell'arte.

Tutto questo può essere stato anche vero, ma l'affermazione della autrice non ci impedisce di guardare con piú profonda commozione all'opera dei grandi precursori ed inventori della macchina portentosa da Plateau a Marey, da Demeny a Muybridge, perché il loro

disinteresse di scienziati risponde nella maggior parte dei casi ad una concezione piú europea dei valori umani, che non possono essere ristretti a quelli rappresentati dai molti avventurieri in guanti gialli che annovera la storia del cinema americano, come del resto quella di ogni altro cinema.

Quanto al grande Edison, occorre poi riconoscere che il geniale inventore si dimostrò subito dopo le prime esperienze e al tempo della lotta dei brevetti contro le case concorrenti, anche magnifico avventuriero, e forse il piú grande di tutti perché capace non solo di tener testa alle varie case concorrenti, ma di espellere quasi con la forza dal suolo americano gli stranieri meglio accreditati come i fratelli Lumière. « Noi fummo cosí tormentati da questo affare, scrive Albert Smith della Vitagraph, che nostro figlio ne è morto ». Quando poi qualche giornale insorse contro questo atteggiamento un pò troppo brutale del grande Edison, egli rispose che se la fama gli aveva assegnato, da morto, un posto alla lettera E della Enciclopedia Britannica e precisamente tra *Edimburgo* capitale della Scozia ed *Edith* moglie di Lot, ciò non voleva dire che egli non avesse, da vivo, il diritto di difendere i propri interessi fino a quando non fosse stato soddisfatto. In verità — egli conclude — la questione è un'altra: togliendoci i brevetti i nostri nemici cercano di mettere le mani sul nostro box-office e noi lo impediremo a tutti i costi.

Naturalmente di questo episodio, che io ricavo dal n. 64 del « Moving World » del 12 febbraio 1925, non è traccia nella prefazione della Barry, e tanto meno nel primo capitolo di Jacobs dedicato alle origini del cinema americano (1896-1903) le quali, peraltro, sono esposte colla piú pittoresca vivacità, per quanto l'opera degli inventori sia quasi integralmente taciuta a tutto vantaggio dei famosi avventurieri e gentiluomini in guanti gialli che stanno tanto a cuore alla Barry.

Ma noi siamo e restiamo sempre degli europei inconvertibili, e perciò riconosciamo che la descrizione delle prime serate di cinema che ebbero luogo a New York il 23 aprile 1896 nel teatro di varietà di Koster e Bial riesce ancora a commuoverci, non fosse altro per il fascino che emana da ogni rievocazione del tempo passato, quando questa è offerta — saremmo per dire — con umiltà e senza troppi sforzi di pretesa ricostituzione.

Pionieri e primitivi artigiani

Questo primo programma comprendeva un numero di *music-hall* intitolato *La danza degli ombrelli,* un documentario sul Pacifico, un incontro comico di pugilato, uno scherzo satirico sulla dottrina di Monroe, il che stava peraltro a dimostrare che il cinema americano, per lo meno alle sue origini, non conoscesse il rigore di un eccessivo conformismo.

Tutti rimasero edificati non meno degli spettatori del Salon Indien di Parigi dallo spettacolo delle onde rinfrangentisi sullo schermo, divertiti per la scorrevole riproduzione dei *vaudevilles,* soggiogati dalle danzatrici in succinto costume, per quanto in verità questi quadri animati avessero avuto il loro precedente nei *peep-shows* o gabinetti magici dove lo spettatore, pagando una tenue moneta, poteva contemplare per pochi minuti una serie di immagini, azionando la manovella di un tamburo: nient'altro che il *mutoscope* di Edison.

Ma il pubblico si dimostra da principio assai diffidente. Jacobs racconta il caso di un esercente di Los Angeles che per convincere i clienti della serietà dell'iniziativa aveva praticato un foro nella parete del locale, in modo che i presenti, prima di pagare, potessero convincersi che le pellicole erano veramente proiettate sullo schermo. Tutto il primo capitolo è fertile di episodi di questo genere, efficaci e coloriti, presentati poi dall'autore con una spontaneità agile e una robustezza familiare che veramente incantano, e senza quelle svolte tendenziose, politiche e sociali, che nell'opera di Sadoul sono veramente agghiaccianti, riuscendo a togliere persino il gusto di una cultura e di una preparazione cosí profonde, come quelle dello scrittore francese. Alle quali noi siamo costretti perciò assai spesso a preferire molte pagine della storia di Bardèche e Brasillach, dove le origini del cinema americano appaiono esposte con una consapevolezza ricca di sarcasmo e di civiltà, di cui è vano cercare traccia in quelle di Jacobs.

Le cinematografie europee

Questa storia del cinema americano contiene pure alcuni capitoli, come il secondo e il diciassettesimo, dedicati alla cinematografia europea: a Méliès, agli espressionisti tedeschi, ai maestri russi, al cui riguardo è raro trovare, in Jacobs, le traccie di un approfondimento critico originale. Si tratta di materiale di seconda mano, esposto con vigile e serio senso documentale, ma senza quel brivido della scoperta o della intuizione, che ci dia l'impressione della rivelazione. Cosí, se ci sorprende non poco il giudizio che la concezione di Méliès sia quella del miglior Disney, sentendoci naturalmente capaci di dimostrare che il migliore Disney sfiora solo in qualche occasione l'incanto di Méliès, dobbiamo poi riconoscere che l'esposizione di Jacobs è lungi dallo svelarci le piú intime e segrete bellezze del poeta di Montreuil, di questo uomo magnifico, sensibile, largo e raccolto, tale da poter essere piú tardi definito come una vecchia torre di miracoli e di incantesimi, e a cui Baudelaire avrebbe detto: *Signore, voi avete ragione, perché dopo il piacere di essere meravigliato non vi è che quello di provocare una meraviglia.* Méliès o la chiave dei sogni! Come se noi non avessimo già abbastanza fantasmi, dice René Clair, come se i mostri della notte,

le visitatrici dell'alba, tremanti di tenerezza, che il canto del gallo mette in fuga, non bastassero a farci dubitare della capacità dei nostri contemporanei! Bisogna ancora che il cinema ci dia delle ragioni supplementari per i nostri sogni!

Lo stesso è a dire per i maestri dell'espressionismo tedesco, il cui problema d'arte, Jacobs, non sospetta neanche lontanamente che possa essere fatto risalire alla grande vocazione romantica e notturna di Brentano, come di Chamisso, di Bettina, di Hoffmann.

Cosí pure, a proposito dei russi, se può essere elogiata la trattazione di Jacobs, per l'obiettività della esposizione, aliena da ogni spirito di rappresaglia politica, in difesa della civiltà capitalistica, bisogna riconoscere come egli sia lungi dall'aver compresa e rilevata, per esempio, ai suoi lettori, la geniale e ossessiva foga creatrice di grande creatore plastico, di un Eisenstein (che Jacobs definisce un formalista, un autore freddo e distaccato!), al momento in cui ci offre in *Corazzata Potemkin,* centinaia e centinaia di volti folgorati nelle piú varie espressioni di brutalità, di estasi, di cupidigia e di terrore, che egli raggiunge col suo obiettivo con lo stesso zelo ardente di un Leonardo o di un Michelangelo. Cosí pure a proposito di Dovzhenko (che Jacobs dichiara il primo (?) poeta del cinema) pochi accenni dogmatici sulla rimarchevolezza dei suoi film (che pure non hanno avuto i vantaggi di una grande pubblicità e distribuzione) sono ben lungi dal darci l'incanto di un'opera come *La Terra*: quando il giovane Vassili va incontro al suo convegno di amore danzando solo tra sentieri bagnati di luce, che l'ombra degli alberi sembra accarezzare delicatamente; o quando l'obiettivo registra gli atteggiamenti freschi e sensuali delle ragazze, che assistono al suo passaggio con occhi carichi di infantile estrosità. Nient'altro che delle fresche anime russe, come avrebbe detto ai suoi tempi Ostrovskij, e tutto lo scintillío dei sensi! E che dire poi della scena del funerale di Vassili quando egli è portato a braccia al cimitero, su un asse di legno, e noi vediamo anche gli alberi e le piante sfiorarne il pallido volto come per porgergli l'estremo saluto! Vede dunque giusto a questo punto Brasillach quando osserva che per amare il cinema russo vale piú una certa conoscenza di Virgilio o di Esiodo, che quella dei piani quinquennali! Perché questo senso della morte che genera la vita, cosí profondo nel film di Dovtzhenko — quando il vecchio padre ordina che per il figlio siano celebrati funerali lieti come una festa e che i contadini cantino e le donne vestano gli abiti domenicali — è ancora una volta il glorioso tema di Proserpina e cioè della morte che genera la vita!

Inutile naturalmente cercare tutto questo nel libro di Jacobs, il quale per esempio dedica una unica scarna paginetta all'intero cinema francese per la straordinaria ragione che a quei film si prestò poco attenzione, a causa degli entusiasmi per la pellicola sonora!!! Ma come fa Jacobs a dire tutto questo se il massimo splendore creativo del cinema francese risale agli anni 1920-25?

I primi anni del cinema americano

Prescindendo poi da questi valori universali di cultura e di sensibilità è agevole spiegarsi come i capitoli sul cinema americano siano i meglio venuti. Merita un particolare cenno il terzo, il quale tratta di Edwin Porter, perché l'opera di questo regista importa un problema critico e storico la cui discussione è tuttora fervidamente aperta, in quanto la moderna critica di « Hollywood Quarterly » nega, contro l'opinione di Sadoul, che la sua massima opera *The Life of an American Fireman* sia un rifacimento del film inglese *Fire* di Williamson.

Anche interessante il IV capitolo che tratta dello sviluppo graquale della produzione e dell'esercizio al tempo dei primi Nickel-Odeons, delle prime sale popolari, dove per poca moneta si poteva assistere, dalle otto del mattino alla mezzanotte, a sedute continue e ininterrotte di cinema.

Il capitolo che segue (il V) illustra poi i caratteri dell'esercizio, che Jacobs ferma con sicurezza in pagine definitive e che noi ci sentiamo di sottoscrivere per intero, là dove illustra il carattere monitorio e ingenuamente didattico di questa prima produzione, che noi abbiamo sottolineato, a proposito di quella italiana degli stessi anni, in una serie di articoli apparsi, su questa rivista, nel 1940. A tale epoca — dice l'autore — il cinema americano non fa che predicare. Però, *noi aggiungiamo*, se quello francese dello stesso periodo può definirsi un repertorio di immagini di Epinal e l'italiano un compendio di letture istruttive per la terza classe elementare, la produzione americana sembra riflettere piuttosto il codice intransigente della educazione vittoriana, con l'aggiunta della riforma quacquera. Qui si tratta di vere omelie predicate sullo schermo, secondo gli inflessibili canoni del reverendo William Jackson, pastore dell'Ohio, in un opuscolo rimasto celebre e che è una vera anticipazione del codice Hays; dove per esempio, l'amore non può essere considerato l'espressione del sesso perché vi è quello del padre, dell'amico, del cane, del vicino, ma quello della donna quasi mai. Che se poi, in linea eccezionale, questo amore appare, deve essere legittimo per portare la felicità, altrimenti non provoca che rovina e morte, mentre se è onesto e ben portante non può avere altra conseguenza se non quella del parto, in una rispettabile famiglia!

Parimenti gli spettatori americani, non meno di quelli europei, sono tenuti al corrente dei pericoli dell'alcoolismo. I cartelli rappresentano la edificazione delle spose prudenti al momento in cui raccolgono i loro uomini sulla soglia del *saloon* o la vicenda del padre alcoolizzato che prende il figlio per i piedi e gli fracassa la testa contro la ringhiera, seguendo piú animatamente l'esempio di miss Carry Nation, l'intrepida abolizionista, che era andata in pieno giorno

a fracassare le bottiglie dei liquori, in uno degli spacci piú pericolosi della Bowery! Peccato che in Jacobs il materiale anche piú interessante appaia indiscriminato e sommerso in mezzo alla massa di fatti e di documenti, ai quali manca assolutamente ogni senso di prospettiva.

Il mito del Presidente

A proposito della civiltà americana è stato giustamente osservato come questa società, lungi da essere una costruzione gerarchica, dove ogni classe esplica la sua funzione, appare piuttosto fondata sul diritto di qualunque individuo di conquistarsi la vita in condizioni di uguaglianza per cui il compito stesso del governo è quello di regolare il giuoco, adoperando il minor numero di regole possibili. Presto i tempi appaiono dunque maturi per costruire anche sullo schermo l'apologia di una siffatta mentalità, che forse è quella fondamentale di tutta la civiltà americana, quale appare condensata nel cosí detto «*mito del Presidente*»: storia aneddotica dell'uomo che sull'esempio del padre Lincoln si eleva dalle umili origini al successo, attraverso il lavoro e la tenacità dei suoi propositi, o che partito dalla indigenza perviene alla potenza con tutti i mezzi a sua disposizione, fermo nel precetto per cui il contadino che ha nel campo una sola pietra deve cercare di farne un muro.

Infatti il «mito del presidente» appare non solo alla base del divenire stesso del cinema americano, i cui uomini da modesti gestori dei *nickel-odeons* erano divenuti i padroni di tutti gli affari, ma ancora come il suo soggetto tipicamente nazionale, infinitamente ripreso e di cui un vecchio film della Edison (1910) *A Self Made Hero* rappresenta in certo senso l'archetipo assieme a molti altri dello stesso genere.

Mettendo per un momento da parte il capitolo VI dedicato alla lotta per il controllo sulla produzione (1908-1914) sono ampiamente da lodare i tre capitoli su Griffith, il VII, l'XI e il XIX, che descrivono, con rara esattezza di elementi, e con profondità di indagine tecnica, l'evoluzione di questo regista e l'importanza dei suoi rapporti, come creatore del linguaggio stesso del cinema. Abbiamo già esposto in altra occasione il nostro punto di vista in proposito, secondo il quale le famose priorità del cinema inglese nel periodo 1896-1903, nulla tolgono al valore e al prestigio di Griffith, per cui non ci sembra il caso di ritornare sull'argomento.

I film « western »

E' strano poi rilevare a questo punto lo scarso rilievo che l'autore dà (capitolo IX) al glorioso *western* americano, nella sua prima formazione vibrante di rozza e ingenua poesia. Certo vi fu una grande buona volontà da parte di quei primi produttori nel far apparire le

mille volte lo sceriffo dalla stella brillante, il *saloon* fumoso con la scritta «Non sparate sul pianista», la fattoria di legno grezzo, il traditore dallo sguardo sinistro, il simpatico *cow-boy* dai bei denti e l'ingenua dagli occhi di pervinca!

Nonostante la scarsa importanza che sembra attribuirvi Jacobs quello del western è ancora un mondo romantico tipicamente anglosassone, dove le eroine che i *cow-boys* si portano in groppa alle loro veloci cavalcature sono sempre le fanciulle di Shelley e Coleridge sebbene esse non abbiano piú chiome cosí fluenti «da cancellare ogni orma del loro passaggio sul suolo erboso». Certo attraverso l'edizione dei *western* gli americani hanno scritto direttamente sulla pellicola le *chansons des gestes* della loro razza. Cangiate le monture e gli sfondi, quei primi artigiani erano venuti infatti a trovarsi di fronte ad una identica materia cavalleresca appena si fosse sostituito — come pure viene osservato — il lasso alla durlindana, i banditi senza scrupoli ai giganti brutali e agli amori delle brave principesse dagli occhi chiari e ridenti, le grazie tenere dell'ingenua dagli occhi di pervinca e dalle treccie bionde. Il *Western* celebrava cosí il regime delle nuove castellane non piú figlie di nobili e di feudatari, ma di pionieri sceriffi e pastori in un mondo su cui solo i messaggi di Lincoln esercitavano una funzione moderatrice, non dissimile da quella dei cristiani editti di re Carlo, sopra gli irrequieti paladini. Tutto un mondo di cui il poeta è stato Thomas Ince, come Jacobs finalmente mette in luce; e come ho avuto occasione di ribadire nella mia recensione del 3° volume della storia di Sadoul, a proposito del grande soffio cosmico che empie i suoi film i quali ricollegano direttamente l'uomo al gran quadro della natura, tra rocce, brughiere e tutte le necessità elementari del cibo, dell'acqua, del sonno, della marcia e della difesa, svolgendo una istanza parallela a quella della scuola svedese.

La fidanzata di tutti

A questi tempi Mary Pickford inaugura la dinastia delle fidanzate di tutti sul prevedibile modello della tradizionale e convenzionale dolcezza delle creature dickensiane. Cosí e per merito suo l'America diviene capace di contrapporre al tipo di donna peccaminosa e tentacolare del film barattoliano (di cui solo i film interpretati da Theda Bara offrono in certo senso l'esempio, al tempo in cui il suo bianco viso viene fotografato a guisa di teschio con le ossa incrociate quale simbolo della voluttà e della morte) lei la dolce Mary *sweet heart* per antonomasia, idolo di tutti i giovani americani dal volto di focaccia mal cotta, descritti da Huxley e cuore di tutti i cuori anglosassoni di America Regno Unito e dominions appartenenti a corpi muliebri non ancora uniti in matrimonio; fidanzata di tutti n. 1 e cosí trapassata alla storia del cinema, per aver raccolto l'anonimo plebiscito della *pruderie* universale, attraverso un nomignolo un po' sconcertante,

ma a proposito del quale, a onor del vero, nessuna zitella dei 48 stati aveva mai pensato che l'interpretazione lecita non potesse essere l'unica. Intorno al 1913 ella si ammanta ancora di un prestigio che non riesce ad intaccare neanche il disegno del malvagio giornalista Gibson di Boston il quale aveva osato presentare in un numero della Rivista *Exit* la dolce Mary, assisa sul bidet con ancora in mano le famose candelette natalizie! Solo André Gide (e non certamente Lewis Jacobs) si dimostra abbastanza stomacato da tutta la ruffianeria sentimentale della ineffabile piccola quacquera, dai riccioli d'oro e dal volto di formaggio dolce. E Mary mantiene lo scettro di fidanzata di tutti fin quando arriva Janet Gaynor, anatroccola dalla grossa testa e dal cuore fedele, ancora piú grillo del focolare della sua insigne predecessora; e poi in tempi ancora piú recenti Jeanne Durbin, fidanzata di tutti n. 3, costruita sullo stesso modello, e per giunta canterina al tempo in cui abortisce il mostro della ragazza prodigio di Shirley Temple.

Ma per ora solo le avventure di Pearl Withe — che Jacobs definisce felicemente una specie di fiaba moderna col seguito al prossimo numero — tengono testa nel gusto dei pubblici alle smancerie della Pickford. Di Pearl Withe che appare con la testa eternamente coperta da un berretto di velluto e che nei *serials* a diverse puntate vediamo saltare intrepidamente e con uguale disinvoltura su un cavallo imbizzarrito o da una locomotiva senza macchina, riuscendo ad incarnare un altro lato dell'ottimismo americano e forse il tipo della ragazza indipendente, capace di fare da sé per lo meno quanto l'uomo, e che allora cominciava ed essere esaltata sui giornali e periodici illustrati, oltre che nei romanzi di Sinclair Lewis.

Il «cow-boy» di Manhattan

Questo ciclo rappresentativo di un'epoca si chiude poi con l'apparizione di Douglas Fairbanks, *cow-boy* di Manhattan, che veste il *frack* invece della uniforme, nei cui film, rileva Jacobs, sono prese in giro tutte le ubbie americane con una finezza sconosciuta allo schermo, e che irrompe con non minore foga nei salotti, come un tempo nei *saloons*, e rapisce la figlia del'industriale, come una volta quella dello sceriffo. Forse siamo ancora in parecchi a ricordare qualcuno di questi film di Douglas (come la sua figura agile e portentosa, il suo sguardo animato e lucido, il suo passo di uomo del West che avanza sul lastrico della metropoli, con la stessa leale andatura del *cow-boy* che attraversa la prateria). Del resto, scrive Bourdet, a quell'epoca tutta l'America era felice. In tutte le sue industrie essa offriva il volto stesso della serenità. Erano i tempi in cui Rockfeller giocava al golf col suo segretario e lo lasciava vincere, che Ford sdegnando l'automobile andava in giro su un carretto tirato da un ciuco e

Coolidge restituiva ai contribuenti la metà delle tasse. Tutti i *clichés* mostravano allora un popolo sorridente, sicuro della sua forza, con da un lato i sacchetti di dollari e dall'altro le *girls* sempre meno vestite.

Mack Sennett e la « slapstick comedy »

Questo è infine il periodo di impianto della grande comica di Mack Sennett (di cui in altra sede ci siamo già ampiamente occupati) il quale pone in essere, attraverso il senso di un ritmo stupefacente, ma preciso come un movimento di orologeria, il tipico mondo dei suoi *bohémiens,* in cui si compendia, di fronte alla civiltà standardizzata americana, l'essenza di tutto ciò che di leggero, di aereo e di poco consistente — dice Giraudoux — ottiene di tanto in tanto il passo, contro la *routine* degli uomini gravi, la cosí detta gente seria e terribile di cui le torte alla crema fanno esemplare giustizia!

Confesso perciò di aver letto con vivo piacere le pagine indovinate che Jacobs dedica all'autore della *slapstick,* al capitolo XI, come pure e di recente di aver sentito con vera soddisfazione pronuciare, da personaggi autorevoli (in occasione della presenza di Chaplin in Italia), le lodi ufficiali del creatore di Fridolen, di Salterello e di Ridolini, la cui produzione risale ad un'epoca in cui quegli insigni oratori non avrebbero esitato a considerarli come dei volgari pagliacci, nel gusto dei soldati e delle piccole cameriere. Occorre riconoscere che questa è stata la vera delicata vendetta, di tutti noi altri, che preferivamo assai spesso lo spettacoli di *slapstick,* a molte tesi di laurea universitarie, fermi nel vecchio adagio di Arthur Schopenhauer: *Doctor perpetuus asinus certus!*

Evoluzione dell'industria

I primi anni del dopoguerra segnano il sempre maggior incremento dell'industria cinematografica americana, il cui coefficiente di produzione rappresenta già nel 1923 la metà di quello mondiale, mentre la sua poderosa organizzazione le consente di trovarsi ben presto in condizione di quasi assoluto monopolio, sui mercati di 5 continenti. A questo graduale sviluppo Jacobs dedica una serie di capitoli (il sesto, il decimo ed il decimosesto), fino al nuovo periodo di lotta tra le piú importanti editrici, per ragioni di assestamento finanziario.

La compagnia mangia la compagnia: ecco il nuove feroce slogan che ha per base la concorrenza economica. Ormai le grandi produttrici per mantenere i loro enormi castelli finanziari sono divenute tutte piú o meno le emanazioni dirette o indirette delle banche e dei *trusts* non cinematografici che le controllano. Il campo di lotta tra le compagnie ricorda abbastanza quello dei film di ricostruzione prei-

storica ove si vedono giganteschi mammouth di cartapesta azzannarsi goffamente, ma senza pietà. La compagnia mangia la compagnia ma poi tutte insieme mangiano il pubblico. Uno dei primi sconvolgimenti è l'assorbimento delle vecchie case pioniere (Lubin, Selig, Essenay) da parte della Vitagraph. Poi cominciano a consolidarsi i nomi nuovi di Adolfo Zukor, un ebreo importatore di pellicola, fondatore della Paramount il quale aveva iniziato nel 1906 la sua attività gestendo un paio di *nickel-odeons,* nel popolare quartiere della Bowery ove pare avesse esordito distribuendo i manifesti davanti ad uno dei piú antichi locali del rione, il Victoria di Davis Bolday-Sorge. La Metro-Goldwyn-Mayer nasce dalla fusione di tre gruppi produttivi, di cui il secondo e il terzo recano come insegna i nomi di Samuel Godwin e di Mark Loew, altro tipo di ebreo solido e intraprendente, che nella sua prima giovinezza era stato venditore di limoni, mercante di pelliccie e anche giornalista. Il nome *Metro* va invece fatto risalire a parecchi secoli prima, se è vero che esso deriva dal greco *metron* che significa misura e modello. La misura non ci pare il pregio di questa nota produttrice la quale non ha mai esitato nel colpire il pubblico alle parti piú vitali dello stomaco; quanto al modello, la definizione ci sembra piuttosto esatta perché la sua produzione è il piú cospicuo esempio del piú banale conformismo spettacolare. Perciò noi, al suo motto *Ars gratia artis,* preferiamo l'insegna del leone, animale volte a volte pacifico e scatenato, dice Victor Hugo, ed in cui egli aveva intravista l'immagine stessa del pubblico. Sarà infatti proprio la Metro a gettare nelle sue fauci i primi succolenti bocconi di cruda carne spettacolare: *Ben Hur, I 4 cavalieri dell'Apocalisse...* A quest'epoca sorgono pure gli astri della Columbia, dell'Universal, della Fox-William. Fox è ancora un ebreo, intenso e ardente scrive un biografo, il quale percorre un po' piú lentamente la solita carriera dei suoi confratelli, dalla gestione dei *nickel-odeons* alla distribuzione e poi alla produzione. Ma alla fine di questo periodo Fox è cosí potente da acquistare la maggioranza delle azioni di Mark Loew e divenire il padrone della Metro. Infatti le caricature del tempo lo raffigurano come il domatore nella gabbia del leone oppure in atto di mettergli il bavaglio. Ma in seguito alla crisi di Wall Street, Fox crolla fragorosamente come uno scenario di cartapesta dei film di De Mille ed abbandona il circuito delle sale. Allora il leone lo azzanna e torna a ruggire in libertà nella jungla di Hollywood. Intanto sin dal 1918 si è costituita la formazione degli United Artists con Mary Pikford, Douglas Fairbanks, Griffith e, piú tardi, Charlie Chaplin; i quattro grandi del cinema americano di allora. Invece di essere stipendiati dai produttori, ognuno dei soci mantiene il controllo delle sue edizioni che sono poi affidate alla casa per il lancio. Ma con l'intervento di Samuel Godwin, che nel 1925 lascia la casa che ancora porta il suo nome, la compagnia degli Artisti Associati diviene un *trust* finanziario importante come molti altri, ma da essi poco diverso.

Nel tracciare questo quadro Jacobs scrive dei capitoli succulenti ma confusi. Perciò noi abbiamo preferito ricostruirlo con gli elementi piú retti, concordanti e precisi della vasta documentazione in nostro possesso. Quel che Jacobs poi non ci dice è che la lotta delle compagnie è alimentata dalle rivalità personali dei vari capi: William Fox, Adolph Zukor, Mark Loew, Samuel Goldwin, Louis Mayer, Karl Laemmle.

Lo storico americano non ha, cioè, il coraggio di porre nella vera luce i nomi di questi uomini i quali alle loro origini erano stati dei modesti gestori di *nickel-odeons* che non sempre avevano tenuto in gran conto la loro reputazione. Per quanto molti di coloro che li portano siano stati col tempo estromessi dalle aziende da loro fondate, molti di questi nomi costituiscono anche oggi le trionfali insegne rotanti, ruggenti o irradianti del grande circo equestre hollywoodiano.

Ma per comprendere il valore sentimentale che pur esiste nel cuore di questi uomini, in mezzo alla lotta feroce che essi si fanno, bisogna abbandonare per un momento il testo di Jacobs, e rileggere Dos Passos e sovratutto il romanzo di Harold Robbins *The Dream Merchants*. Entreremo cosí nel mondo intimo di questi grandi capi e ci accorgeremo che essi sono e rimangono sovrattutto degli ebrei i quali ancora rimpiangono il loro quartiere di New York ove si parla yddish, al tempo in cui facevano la coda con i ragazzi avanti la boulangerie del pane *azzim* in Rivinghton Street o gradivano sentire l'odore dei *matzohs* al momento che escono caldi dal forno. Ma forse per comprendere meglio l'epoca è il caso di rileggere ancora una volta Sinclair Lewis. E' infatti questo il tempo della proibizione dello *jazz*, e dei giovani di buona famiglia del Middle West che, dopo aver fatto gli studi a Yale e Princetown se ne vanno a Parigi o alla Costa Azzurra, a portarvi in giro quella famosa inquietudine americana, non ancora fissata da Freud o da Stalin perché manca di radici. Il cinema si accinge appunto a descrivere la vita di questi americani, simpatici, ingenui e ardenti nel loro ruolo di uomini di affari, schiavi del loro benessere e che neanche concepiscono i desideri, i dolori e le aspirazioni della rimanente umanità.

Nell'atmosfera dei nuovi templi del dramma, osserva a ragione lo Jacobs, il pubblico non è piú quello dei *nickel-odeons* con i venditori di pistacchi e gli esecutori di terz'ordine al palco di orchestra: maschere in costume scivolano su morbidi tappeti per accompagnare lo spettatore al suo posto dal quale egli è invitato ad assistre ad una proiezione nitida e senza rotture.

Tutto sembra fatto per giustificare il famoso slogan Paramount: *Film scelti per pubblici scelti; The custom is always right*. Mister Babbitt pubblico pagante merita di essere servito a dovere. Che cosa egli vuole? Quali le sue preferenze e i suoi gusti? Nascono da orien-

tamenti ben determinati o deve essere il cinema a formarli, crearli, modificarli? *Castelli in aria, castelli di Spagna,* risponde Paramount nella famosa allocuzione apparsa in un numero del « Photoplay » del luglio 1918: questi castelli sono solamente i sogni che ogni uomo fa e che solo lo schermo è capace di realizzare. Ma quale è la sostanza di essi e a cui allude il testo Paramount, che le case concorrenti fanno passare sotto il nome dell'enciclica « ad quod satis »? Essa tiene abbastanza al lucido materialismo di queste masse, fondato, sovrattutto, sulla euforia che nasce dal traffico degli affari; ed è alle folle di questo pubblico che Paramount si accinge a fornire la celluloide impressa da suoi sogni. Un tale programma esige naturalmente la presenza di un individuo capace di realizzarlo: l'uomo della situazione, *l'uomo Paramount,* è un robusto tipo del Massachussetts, in quest'epoca meno che quarantenne, che può esser ritenuto il costruttore di tutto il comune e corrente cinema americano, la cui paternità, in questo senso spettacolare, a lui spetta assai piú che a Griffith. Questo uomo è Cecil Blount De Mille.

L'uomo della produzione

Jacobs ha senza dubbio il merito di avere, al capitolo XVIII, posto decisamente l'accento sulla influenza enorme esercitata da De Mille sulla media produzione americana, della quale egli ha inventato, come ora vedremo, le ricette fondamentali, quasi tutte ancora valide presso gli studi hollywoodiani, per quanto l'autore giustamente definisca questa influenza la piú facile, superficiale e prontamente assimilabile.

Oggi De Mille è sovrattutto noto per le sue grandi riproduzioni della storia, ridotta a spettacolo di circo equestre. Ma il suo vero influsso sulla editoria di questo periodo, non è ancora dovuto alla sua abilità di grande manipolatore di carta pesta e forse neanche al successo, piú europeo che americano, di *The Cheat* (1916) (*Forfaiture* nella versione francese), film che entusiasmò i cenacoli parigini per il giuoco ellittico e chiuso degli interpreti, quello tetro e ossessivo del giapponese (Sessue Hayakava) di cui Delluc ammirava « son sourire poignard » in eccitante contrasto con la mondanità glaciale e refrattaria di Fanny Ward. Ma piacque sovrattutto negli ambienti di produzione francese ove ancora dominava sullo schermo lo stile da teatro sovvenzionato dell'*Assassinat du duc de Guise.*

L'astro del vero e « piú grande » Cecil De Mille, uomo della situazione e della *production value,* appare davvero come un sole, nel firmamento delle stelle che costituiscono il marchio di fabbrica della famosa editrice, solo nel 1918 nel quadro delle sue specifiche produzioni di serie A, tra cui eccelle *Male and Female* del 1919, accanto a una fortunata serie di commedie, sovente, a titoli incrociati come *Don't Change Your husband* e *Why Change Your Wife?*

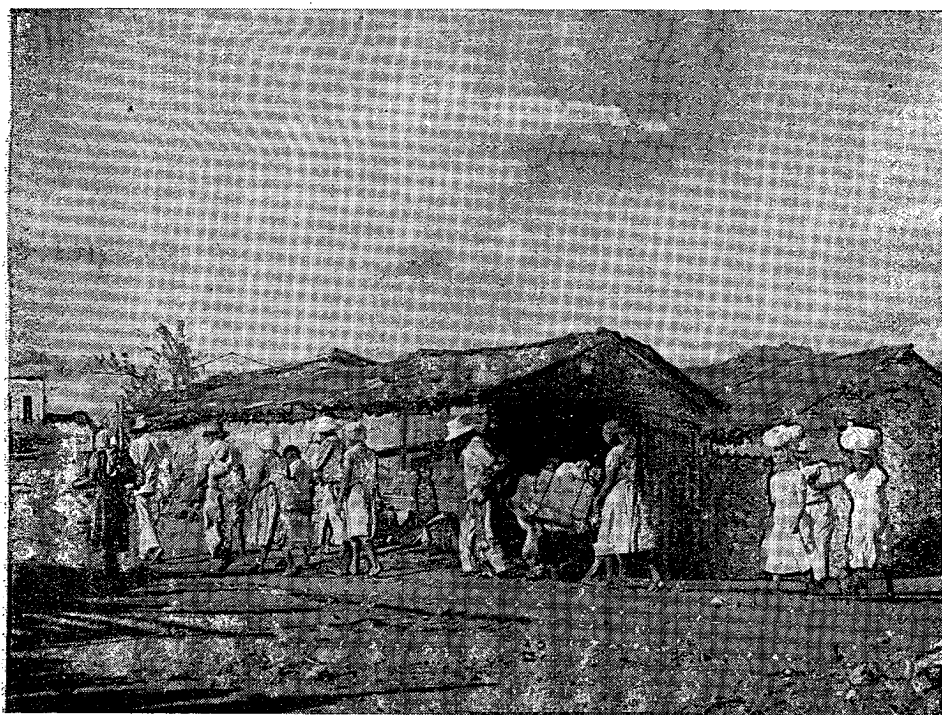
Castelli in aria... castelli di Spagna: questi film sono la vera apoteosi del benessere americano e del denaro americano. Gli abiti, gli ambienti, le luci acquistano importanza, al solo scopo di rispondere alle esigenze di un pubblico *fine* desideroso di assistere a vicende che non siano da meno.

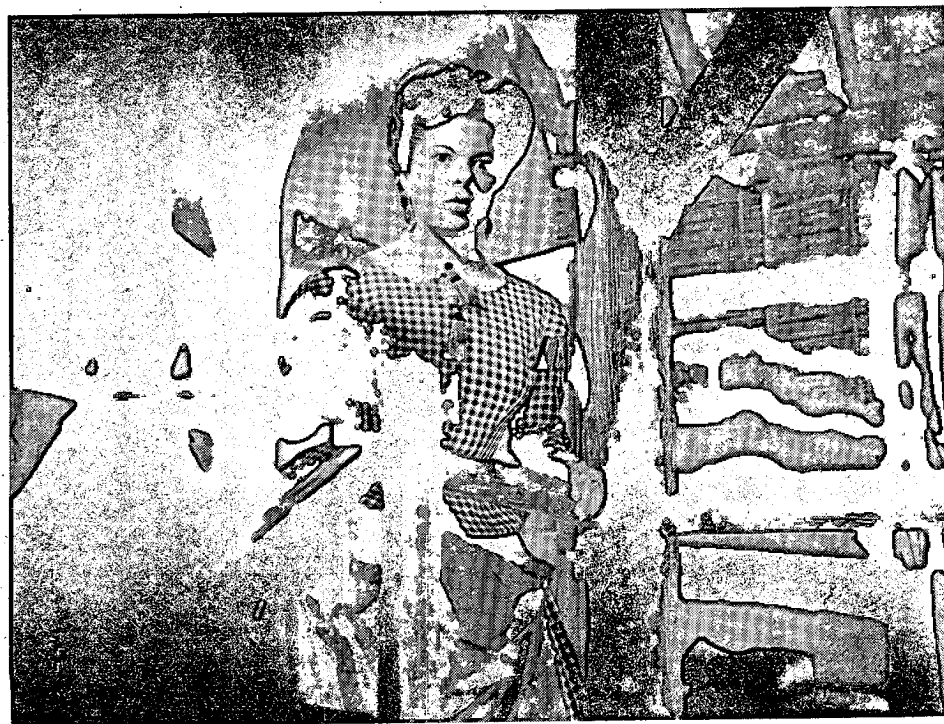
Cosí De Mille non esita a creare presso la Paramount il dipartimento del costume per vestire i suoi attori con gli ultimi modelli di Parigi. Questa è appunto l'epoca in cui, nelle produzioni di questa casa, Adolfo Menjou appare maestro del *bon ton* francese presso i nuovi ricchi americani, oppure irreprensibile maggiordomo o gentiluomo di antica razza, che porta sulla carta da visita un nome *Vieille Noblesse* come nei romanzi di Ohnet e che col suo *chic* affascina tanto le mogli dei pionieri del Texas che quelle dei grandi finanzieri. Il luogo dei film di De Mille è invece poco esotico. Esso è sempre piazzato tra la 42ª strada e Broadway. Cappelli, pellicce, gioielli: di niente riesce a privarsi per adeguare lo stile dei suoi film al gusto sfarzoso dei grandi locali ove si proiettano. Fatue ed eleganti, queste produzioni appaiono sovrattutto di una vuotaggine che non giustifica il dispendio degli ambienti in cui si svolgono. Ma che importa? Questo dispendio lo paga il pubblico — risponde De Mille — ed esso è contento di pagarlo. Voler trovare un povero autentico in un suo film — viene osservato — è come cercare un pezzente nel corridoio di un palazzo reale. Invano Lubitsch dissolverà piú tardi, con la sua ironia, questo mondo artificioso, sottolineando la maniera come Agnes Ayres impugna la forchetta per farsi passare da signora. Questo non smonta De Mille, il quale replica « che la donna povera non ha stile specie se è una vittoriana e che solo il benessere può essere capace di condire l'intrigo ». E' dunque proprio con lui che comincia il definitivo influsso del cinema hollywoodiano sulla mediocrità del pubblico, il quale è sempre piú disposto a considerare questi film della *buona società*, come il paradiso artificiale della realtà sognata. E' lui cioè ad impiantare questo mondo, trasparente e lucido, ove le donne appaiono come deliziosi mostri di cellophane, dove non circolano né sangue né vita e alla cui sofisticata presenza il pubblico diviene sempre meno capace di ribellarsi. I suoi film — scrive Gilbert Seldès — sono la collezione di tutte le vasche da bagno al tempo dello jazz. Con tocchi piú decisi, De Mille si accinge a sempre piú sagomare il volto stesso del moderno cinema americano nel senso piú banale e corrente: quello che naturalmente nulla ha a che fare con le molte opere insigni di questa scuola. Accanto al benessere e alle mode signorili il denaro viene poi esaltato come strumento di potenza di lusso e del piú vacuo e superficiale erotismo. Quando le leghe puritane scatenano il primo attacco contro la sua produzione, De Mille replica: « Il cinema non può fare a meno della sensualità, ritirarla dai film significa ritirare loro la vita. La sensualità ha preso nascita nell'Eden, quando Jehovah creò non la donna ma la mela. Biasimare la bellezza

di un corpo femminile che né Lubitsch né io avremmo l'intelligenza di creare è un vero non senso. Il cinema non ha inventato l'indecenza: il giorno in cui dei vestiti hanno circondato dei corpi femminili quel giorno è nata l'indecenza. E poi non esiste nella Bibbia il punto ove troviamo la storia di Sodoma e Gomorra?».

Veramente nella Bibbia esiste pure qualcosa d'altro che naturalmente non è neanche la storia di Sansone e Dalila, vista da De Mille. Infatti al tempo in cui il regista comincia a dedicarsi a questo genere di pretenziose produzioni (periodo che si inizia nel 1923 con *Ten Commandements*), la gioventú scanzonata delle università americane non esita a battezzarlo, appunto per questo disinvolto passaggio del profano al sacro, col curioso nomignolo di Saint-Cecil. Comunque il discorso di Sodoma e Gomorra dimostrava solo la nessuna sottigliezza di spirito con cui De Mille impostava la questione del sesso nella storia del cinema. Ma egli era ben lungi dal possedere il coraggio con cui molti anni prima i produttori danesi avevano affrontato il problema attraverso i loro racconti farraginosi, ma densi di aspirazioni e istinti profondi. De Mille rimane malgrado le apparenze un uomo di educazione protestante e perciò sempre aderente alle leggi del piú esteriore conformismo che nel contrasto rendono abbastanza stucchevole la sua abilità. Alla fine tutto questo erotismo da grande magazzino, a base di *pijamas* e scollature, è sempre ricondotto alla soluzione provvidenziale della finale pacificazione. In modo che all'ultimo spettacolo le avventure dei suoi film cominciano a costituire il piú frizzante aperitivo per le coppie dei giovani amanti o per quelle di fresco sposate, le quali abbandonano l'atmosfera pronuba e nuziale delle sale e tornano a casa con qualche idea da realizzare: indeclinabile funzione prossenetica del cinema a cui De Mille dà l'avvio, una volta per sempre e con la decisa volontà del padrone del giuoco.

All'ombra di questo esteriore conformismo e di questo *comfort* legittimo egli è ormai al sicuro per fare agire la piú stomachevole pornografia del sentimento, la piú tenera ruffianeria dei sensi. E' sovrattutto lui a creare, si osserva, le massime variazioni del bacio, attraverso mascherine a forma di cuore, tremolanti riflessi nell'acqua e sfondi romantici di molini a vento, che fanno assomigliare molte sue inquadrature ad autentiche cartoline al platino animate. Peraltro i suoi piccanti sentimenti hanno sempre luogo tra gente ben pasciuta sullo sfondo di una natura gentile e compiacente che fa da cornice patetica e nuziale allo *spleen* delle coppie ideali. Vero cinema da transatlantico, dice Thomas Mann, alludendo appunto a questi soggetti del film americano, che si svolgono in ambienti non meno sontuosi di quelli delle crociere di lusso. Infatti da questo momento lo schermo si accinge a divenire, sempre maggiormente, il piú vasto repertorio di fatti erotici, esposti alla voracità delle masse. Cosí De Mille influisce definitivamente sul costume stesso del suo paese, al momento in cui questo gusto dell'esibizione, che non va fino allo

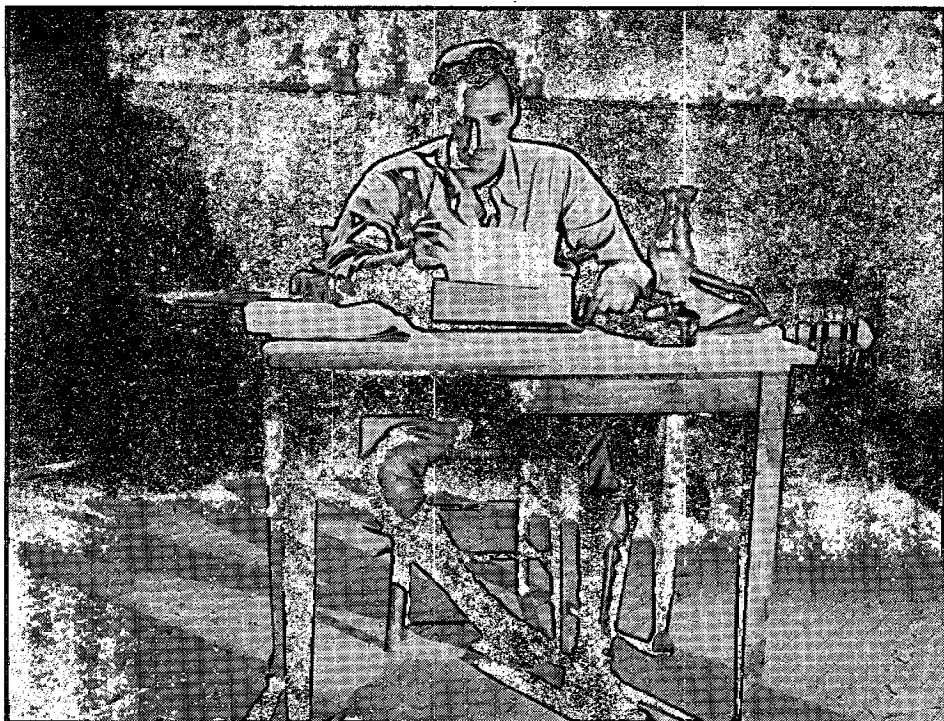
O Canto do Mar — Alberto Cavalcanti

O Canto do Mar — Alberto Cavalcanti

Vento Norte Salomao Scliar

Guarany Riccardo Freda

Presença de Anita

Ruggero Jacobi

Terra è sempre terra

Tom Payne

Arciaio (Sabbia) Camillo Mastrocinque

Angela Abilio P. De Almeida e Tom Payne

scandalo, inocula al cuore della donna americana, quella puerile e scontrosa dei romanzi di Sinclair Lewis, il senso europeo del peccato. Fino al momento in cui dal suo cervello viene fuori tutta armata di *sex-appeal* la *vamp*, strana creatura pubblicitaria che vive nel romantico *bungalow* o si effonde nella bambolesca espressione dei suoi tratti, sulle pagine dei grandi *magazines*, ma che sullo schermo innesta un gusto della seduzione improntato al film europeo, al carattere sommario e ribelle dell'ancora acerba e informe femminilità americana. Sempre piú il maschio e la femmina protagonisti del film divengono gli ideali di quella parte di popolazione del globo, che ha motivi di orientarsi verso quella di sesso diverso dal proprio. Lungi dal patrocinare, per esempio, in nessun metro della sua gelatina l'asserzione di Weininger che i sessi cominciano a odiarsi quando interviene l'amore, De Mille crea il tipo della coppia perfetta che è quello essenziale del mondo hollywoodiano. D'ora in avanti, il giuoco vale sempre la candela per chi si accosta ad un botteghino di cinema. Per il costo del biglietto di ingresso l'uomo è in grado di comprarsi i sorrisi della vamp e la donna le tenerezze del primo attore. La collettività anonima ha oggi le sue cortigiane come un giorno i re di Francia; le mantenute della folla sono appunto le dive del cinema, la cui sorte non è diversa perché il gusto della massa non è meno capriccioso e bizzarro di quello dei sovrani del grande secolo. E forse anche piú feroce, il giorno in cui essa è stanca delle loro moine. Non è senza significato che proprio De Mille sia stato, in tempi molto piú recenti, invitato a dirigere Gloria Swanson in *Sunset Boulevard,* funereo e lugubre epitaffio, in morte di una grande diva. Comunque è da questo momento che il cinema trova la cifra della sua sicura costante erotica. E' stato osservato che gli spettatori non si riconoscono se posti avanti uno schermo, che riproduce senza enfasi la loro propria realtà e se ci si riconoscono è con un senso di fastidio. Ma con De Mille essi non corrono questo pericolo. Egli ha costruito una volta per sempre il cinema per quello che in molti casi è e per quello che il pubblico delle domeniche decisamente preferisce. Quanto a quello americano, De Mille è certamente l'autore delle sue peggiori qualità, le quali spesso ne hanno fatto troppo ingiustamente dimenticare i molti pregi e le parecchie benemerenze se è vero che alla reputazione artistica di questa produzione, egli ha fatto piú male di tutta quella hollywoodiana dello stesso periodo messa insieme.

Questo non soltanto per il passato del solo film americano. Ancora oggi i produttori nostrani, nel presentare al pubblico *Europa 51,* si affrettano ad informarci che la Bergman torna ad essere creatura di e di amore, di fascino e di eleganza come la vuole ancora, il pubblico, mai sazio delle ricette del grande Cecil!

Ci siamo cosí a lungo intrattenuti sull'opera di De Mille appunto perché questo discorso ci dispensa dall'occuparci della folla di registi di cui al XVIII capitolo di Jacobs, per estrarne i pochi nomi validi sul piano dell'arte.

I grandi nomi: Sternberg, Stroheim, Lubitsch, Vidor

In apparenza il mondo esteriore di Lubitsch è ancora quello delle piú sofisticate produzioni di De Mille, con il loro lusso standardizzato, le piccanti partite d'amore tra maschi e femmine appartenenti a gente del gran mondo, per quanto questo suo *bon ton* abbia ancora molto del cattivo gusto decorativo tedesco, come appare nelle scenografie degli ampi e troppo lucidi pavimenti, delle scalee trionfali, degli alti e vistosi colonnati, delle sovrabbondanti decorazioni di oro e cartapesta. Ma sotto questo apparente e compiacente conformismo mondano Lubitsch cela il veleno di una *verve* satirica ed essenziale, che gli ingenui attori americani sono assai lungi dal sospettare quando egli li compromette senza sforzo, in situazioni applicate e disincantate dove i protagonisti mettono indifferentemente all'incanto i loro sentimenti e le loro virtú, attraverso mille spiritosi equivoci dei sensi e dell'immaginazione in cui domina, osserva giustamente Jacobs — il piú brillante e sofisticato *humour* europeo.

Primario a quest'epoca appare l'apporto di altri due grandi registi europei: Sternberg e Stroheim. Quando nel suo primo film *Salvation Hunters* Sternberg dichiara di voler studiare la lotta che un gruppo di esseri viventi compie per sottrarsi ad un ambiente nefasto, egli si dimostra al certo disposto ad impiantare il suo lavoro sul piano realistico tradizionale. La sorte di questi uomini addetti alla manovra di una gru nel porto di Los Angeles, i quali non fanno che uscire dal fango per entrare nell'altro fango, sembra davvero rivelarci, attraverso la nuda semplicità dell'esposizione, tutto ciò che la condizione umana comporta di abbrutente nei suoi stadi piú infimi. Però l'insuccesso di questo sforzo non provoca quel senso compiaciuto di nausea da comunicare a ogni costo allo spettatore e che sembra sia in vetta alle aspirazioni persistenti di molti cosí detti *maestri del neo-realismo contemporaneo,* ma piuttosto la strappo inguaribile offerto una volta per sempre al suo cuore di uomo. Questo appare ancora piú decisamente in *Underworld* (*Le notti di Chicago*) in cui l'atmosfera inconfondibile è segnata dalla presenza di una fatalità cupa e irretrattabile, racchiusa nel destino del capo dei *gangsters,* tragicamente segnato sin dai primi momenti della vicenda, dal compiersi meticoloso di questo fato attraverso il dettaglio implacabile dell'azione, fino alla morte volontaria del protagonista la quale lascia l'impressione che questo mondo ove domina il regime vile e bestiale della jungla sia pur capace di rivelare, attraverso il costrutto di immagini tanto pertinenti, una sua degenere grandezza. Sternberg realizza cosí un'opera che nulla ha in comune con le esigenze spettacolari del film-gangster, il quale si rivela piú tardi una ricetta, come un'altra, a disposizione dei fabbricanti holly-

woodiani di gelatina impressa, al punto che, riferisce Jacobs, egli si fa presto la fama di essere un uomo abbastanza diverso dagli altri.

Stroheim porta invece ad Hollywood il mondo chiuso e scomparso del primo dopoguerra tedesco. Qui ancora una volta le classifiche mostrano la loro inanità e se è facile parlare a proposito della sua arte, come spesso si fa, del suo esacerbato realismo, per l'abituale violenza con cui egli perpetua sullo schermo certe singolari imagini di turpitudine erotica, meno frequentemente vengono avvertite in lui le tracce di un romanticismo decadente, in cui, attraverso persistenti atteggiamenti di superstizione e di ribellione, si esprime una indomita e paradossale sete di valori ideali. Il clima dei film di Stroheim (da *Blind Husbands* a *The Wedding March*) è certo come viene giustamente rilevato, quello del dopoguerra tedesco con i suoi cortei di storpi in giubba militare, le follie delle mondane, i luridi usurai e quei damen-imitatori che fornivano argomento ai caricaturisti del Simplicissimus e agli studiosi di patologia sessuale. Ma per comprendere veramente l'arte di Stroheim non bisogna fermarsi a vedere in lui solo una specie di *Grande Inquisitore,* che frantuma con zelo implacabile gli idoli delle moderne tribú umane. Perché questa inquisizione, se non è senza eccessi, non è nemmeno senza indulgenza. Punto questo che è decisamente sfuggito ad Jacobs quando dopo aver esaminato una per una le maggiori opere di Stroheim, insiste sul loro piú appariscente carattere di realismo agghiacciante. Occorre invece andare a fondo di questa visione del mondo la quale si alimenta alle fonti di un istinto ancora piú profondo e umano, che rimane forse la vera musa segreta di Stroheim e cioè a quel bisogno ineluttabile di intimità con la morte cosí familiare al genio austriaco. In questi momenti anche la sua arte iconoclasta cede avanti la semplicità di questo desiderio, la cui nostalgia appare a lui in funzione di un mondo di purezza e di lealtà, presente nei suoi film assai piú di quanto sembri e che il suo orgoglioso pudore tenacemente maschera, sotto la veste del cinismo e della quotidiana banalità. Niente dunque nella sua opera si rinviene ad un esame profondo che possa essere riassunto sotto la facile formuletta del realismo di maniera.

Lo stesso è a dire infine a proposito di King Vidor, che è stato di recente cosí prontamente liquidato da quei critici che avevano solo conosciuto la sua recente produzione. Quello che assai spesso mi fa sorridere, quando scorro alcune pagine di saggistica contemporanea, è la sicurezza con cui quegli scrittori ricostruiscono le carriere dell'uno o dell'altro regista appioppando loro una coerenza di indirizzo spirituale che esiste solo per quattro o cinque autentici grandi artisti. Perché la storia del cinema, per tre quarti alimentata dalle esigenze del *box office* è lungi dal consentire queste ricostruzioni affatto arbitrarie, alle quali è sempre facile poterne contrapporre altre, non meno gratuite e infondate.

King Vidor è certamente un uomo che a un certo momento si è arreso ad Hollywood. Ma dire questo non significa essere autorizzati a negare che *The Crowd* (*La Folla*) sia un'opera di grande rilievo, sempre che quegli scrittori possano almeno, come me, *ricordarsi di averla vista!* In fondo ciò che Vidor porgeva era un racconto senza possibilità di sviluppi, nient'altro che il fatto di un uomo che si sposa come tanti altri e a cui le cose non vanno secondo i suoi desideri. Tutto questo era esposto « senza una qualunque accentuazione realistica » e senza il minimo prodigio della tecnica e, a rigore, senza alcun addentellato con la convenzionale narrativa verista. Solo alla fine, quando Vidor ingrandisce il campo e ci mostra la coppia umana col bambino allo spettacolo del circo, per dirci che ancora una volta essi sono due anonimi tra migliaia di persone, che ridono come loro, noi ci accorgiamo come la massa non risolva, secondo osserva Saroyan, il problema del mondo che è « *prima di tutto il problema di ogni persona al mondo* ». Contro, dunque, tutte le brutture della civiltà meccanica, Vidor riesce a ristabilire il senso profondo della religione dell'uomo, insieme al culto della sua personalità, che rappresenta il vero significato *morale* della *Folla*, anche se il suo acuto senso di scoraggiamento — rileva Jacobs — non era fatto per piacere agli americani.

Dopo questo possiamo ancora tornare alla massa degli altri registi (capitolo XVIII) per estrarne qualche opera interessante. Ai film di Henry King che illustra con freschezza la vita provinciale americana, un insieme pittoresco di agreste, di biblico, di tenero e di domenicale che evoca abbastanza l'atmosfera di molti romanzi regionalisti e per la sua innocente ironia, un poco quella di Sinclair Lewis degli anni 1920, di Upton Sinclair e di Sherwood Anderson. O ricordare *A Girl in Every Port* di Raoul Walsh, primo affresco vivente di un porto di mare, tumultuoso e potente, all'abbrivio di razze diverse, tra uomini istintivi e passionali capaci di ogni violenza malgrado il loro fondo di elementare equilibrio, o rievocare l'*Oliver Twist* di Frank Lloyd che trae da Dickens una animata descrizione della vita inglese del secolo scorso, nel gusto delle belle illustrazioni, che il cinema ha sovente dedicato ai racconti del grande romanziere.

Per quanto sia difficile rimettere a fuoco questi propri personali ricordi, attraverso la materia indiscriminata che Jacobs ci offre, riuscendo ad un certo punto solamente a stancarci, preferiamo invece sottolineare ancora una volta nel Flaherty di *Nanook* non tanto il maestro del moderno documentario, come dice lo storico ameriricano, ma il poeta della semplice vita umana che si coniuga mirabilmente con i mezzi naturali, dai quali sembra averlo avulsa la moderna civiltà standardizzata. Cosí quando il film si chiude sulla visione dei cani rimasti fuori alla capanna, ove ormai la piccola famiglia riposa nel silenzio della notte polare, noi pensiamo che

quei latrati esprimano la palpitazione di una identica volontà di vivere di tutti gli esseri creati e forse la loro stessa patetica reazione avanti il mistero che è fuori di noi.

Attraverso le molte pagine di questa storia possiamo ancora osservare l'evoluzione del genere *western* che da avventura individuale si trasforma in collettiva col *Covered Wagon* di James Creuze, opera mirabile per la animazione travolgente della composizione per il gusto eccitante dei dettagli e quello toccante dell'avventura umana, sullo sfondo del paesaggio sempre in movimento; e per l'impostazione rapida e vivente del racconto. Anche Douglas evolve e da *cow-boy* di Manhattan si trasforma in un personaggio piú vicino al racconto di cappa e spada, che a quello di avventure moderne, riuscendo brillantemente a trasferire sul piano del romanzo di cavalleria il suo spirito di invenzione, il suo alacre movimento informato come sempre al tonico ottimismo americano e alla sua prestante ed euforica presenza.

Ma questo nostro disegno sarebbe incompleto se non ricordassimo le apparizioni dei due piú grandi attori del muto americano la cui vocazione risulta oggi sempre piú fondamentalmente tradita dallo sfruttamento commerciale. Malgrado questa profanazione il merito istintivo e inconscio di Rodolfo Valentino (che Jacobs definisce solo un artista sensazionale) permane e cioè quello di evocare sullo schermo la tenerezza stessa dei sensi, attraverso certe note di pudore, di gravità e di melanconia alle quali il pubblico è raramente abituato. Pochi artisti sono riusciti a rivelare con uguale candore e fervore il segreto dell'alcova, come Valentino in qualcuna delle sue espressioni pure e concentrate. Pochi artisti, se non forse la Garbo, che Jacobs ricorda solo come un nome tra tanti altri, tra *i troppi di dive* e di divi, di cui il suo libro è infarcito, come un campionario. Comprendere oggi la portata della vocazione garbiana è solo possibile a chi riesce ad isolare i puri momenti visuali di quel volto unico, dalle trame volgari che lo prostituiscono. Ma per far ciò occorre ricostruire l'album ideale e lirico dei primi piani, che lo spettatore rievoca nella memoria, incontaminati attraverso le vicende idiote. Solitario concerto, che si dà per la vista. Simbolo estremo dell'arte muta, che implica ,come nel pensiero di Mallarmé, disgiunzione da tutto ciò che nella parola volgare è uso pratico, banale scambio di moneta. Perché forse il volto della Garbo è solo questo concerto di espressioni. Alcune di esse, a mezza strada tra poesia e musica, sembrano concentrare lontani flussi e armonie. Altre nella loro spasmodica tensione sono veri pezzi di ectoplasma, quasi relitti di sedute medianiche concentrati sullo schermo. Altre, ancora, rivelano la pura estasi ovvero il pacato monologo della vita interiore o la sospensione tormentata e rapita di una creatura esitante tra il sogno e la realtà. E' ancora il mistero, ma di una qualità unica o rara, e non certo quella della *sfinge nordica* cara alle

ricette pubblicitarie. Niente altro che attingendo alla presenza dei suoi primi piani e solo con gli spezzoni dei suoi films, Pabst si sentiva capace di comporre un film geniale e assurdo, tutto fatto di montaggio e di lirismo, cui il suo volto avrebbe conferito il ritmo della durata profondamente interiore; infine il capolavoro della Garbo che forse non c'è mai stato.

Assai piú lungo discorso meriterebbe, naturalmente il capitolo XIII della storia di Jacobs dedicato a Chaplin, *l'individualista.* Ma dobbiamo limitarci per evidenti ragioni a segnalare solo la esattezza dell'aggettivo, che allontana una volta per sempre la paura che Charlot possa essere considerato come l'eroe populista, da essere prima o poi trasformato nell'uomo *sandwich* del verbo collettivista. Siamo grati a Jacobs per non aver mai pensato a perpetrare uno stupro cosí incosciente della grande arte chapliniana e a profanare la grazia piú delicata di questa arte, quando tra un gag e l'altro della serie Mutual, o per lo meno tra una pausa e l'altra dei folli lanci delle torte alla crema, noi vediamo Charlot appartarsi pensieroso e riflessivo, in mezzo alla bolgia torrenziale della *slapstick* sennettiana, come Gilles nei quadri di Watteau; allorché questi ci appare tra lo splendore dei *decors* e dei personaggi tutto in preda alla sua melanconia, lo sguardo fisso nel vuoto, le braccia pendenti e aderenti alla stoffa della sua veste di pagliaccio. Dramma ancora una volta della solitudine dell'uomo e non della sua inserzione nel quadro abbrutente dell'universo standardizzato.

Sotto questo profilo può apparire anche piú patetica l'arte di Buster Keaton, nel cui volto si dipinge stranamente la piú dolce e toccante monsuetudine animale, rilevata da una fiamma interiore, che lo assomiglia ai ritratti dei maestri primitivi fiamminghi. Tetra e inguaribile solitudine che riassume la tragedia dell'uomo contro lo *Spirito della Terra* che lo tormenta con catastrofi inenarrabili.

L'avvento del sonoro pone l'esigenza di estrarre qualche altro nome dalla folla di registi, destinati ormai a trattare le vicende e i casi delle ombre parlanti. Le rivelazioni americane sono tre: Ford, Capra e Wyler. Ford, malgrado le recenti cosiddette *revisioni* di cui alcune han piuttosto il carattere di vere e proprie *epurazioni* sotto un profilo che non è precisamente quello dell'arte, rimane sempre nella storia del cinema di questo periodo come il grande autore di *The Informer,* di *The Last Outlaw,* di *Stage Coach.* In *The Informer* che è il solo film di cui Jacobs si occupa pertinentemente, Ford porta sino al fondo la degradazione del suo personaggio, il traditore, facendoci sentire senza enfasi il dramma degli umiliati e degli offesi, descritto da Dostojewski e dove nessuno ha colpa al di fuori, ma solo il cuore umano che va, ove lo spinge la sua legge. E Victor Mac Laglen impersona a perfezione questo tipo ingenuo e magnifico di bruto, che rappresenta la coscienza elementare delle masse di cui possiede, in certo senso, il candore e la forza avanti

i vari incontri che la vita o la morte propongono. *The Last Outlaw* (*La pattuglia sperduta*), che Jacobs definisce un ordinario film di avventure, ci racconta la storia di alcuni cavalieri inglesi sperduti in un deserto della Mesopotamia e che periscono a uno a uno sotto i colpi di un nemico, che rimane sino all'ultimo invisibile. Il successivo soccombere degli uomini ci faceva solo vedere l'inutilità del loro sforzo e comprendere come sia assurda sotto un certo punto di vista la vita, quando essa ci appare come una nuda teoria di fatti duri e crudeli che nulla hanno a che vedere con i sogni e i sentimenti degli uomini. La verità tragica e pesante che si ricava attraverso il condensarsi di queste visioni disperate è che tutti i personaggi marciano verso la morte, meta comune di un comune destino, nel quadro di una natura indifferente o ostile. In *Stagecoach* (*Ombre rosse*), in cui può esser decisamente ravvisato il capolavoro di Ford per quanto Jacobs gli dedichi solo l'onore di una citazione, l'avventura esterna è data dal viaggio di una diligenza attraverso le valli dell'Arizona: il tipo stesso del paesaggio arido e monotono, che l'elemento tematico delle torri scandisce sino alla ossessione. Questo motivo che si svolge come un diorama sul fondo, fa da contrasto con quello dell'umanità, riboccante di vita, costretta tra le quattro assi della gabbia viaggiante: vero microcosmo del mondo degli umani, di cui la permanenza forzata sviluppa i sentimenti come una curiosa incubatrice. Infine un terzo motivo interviene per condensare le vibrazioni degli affetti e la ossessiva perpetua identità delle leggi di natura: quello antico e millenario degli zoccoli che percorrono la strada, motivo come nessun altro familiare al cuore dell'uomo e che sembra accompagnare il cammino della sua stessa vita. Sia che Ford dipinga l'agonia della pattuglia sperduta o l'angoscia di *bête traquée* di un povero diavolo o ci faccia sentire la tensione umana di alcuni esseri viventi che una diligenza trasporta su un lembo della terra è il senso di questa umanità piú profonda e semplice che produce l'interesse piú giustificato per la sua opera.

L'altro autore, anche di recente assai spesso revisionato è Frank Capra. Ciò che a lui non si perdona è di essere Frank Capra e non un uomo che si preoccupi molto, per lo meno in questo momento, di rifare da capo l'umanità. Non gli si perdonano cioè il suo ottimismo malizioso, la sua bonomia piena di piccante e di folle saggezza il suo gusto per i *puzzles* piú irragionevoli della fantasia, condotti da mano ferma e cosciente, come dice Alexandre Arnoux, di cui non rimpiangiamo mai abbastanza le critiche esemplari, sulle pagine della « Nouvelles Littéraires », confrontandole con i rilievi perfettamente insignificanti di Jacobs. Tutto questo appare già in *It Happened one night* (*Accade una notte*) che rappresentò una vera ventata di aria pura al cuore della sofisticata produzione americana, ma sovrattutto in *Mister Deeds Goes to Town* (*E' arrivata la fe-*

licità), commedia perfetta, amara e dolce, di un equilibrio osiamo dire *classico* che ancor oggi stupisce. A proposito di Wyler, Jacobs dice che si tratta di un talento capace di darci un giorno o l'altro qualche opera eccezionale. Non pensa per esempio che lo sia già un film come *These Tree* (*La calunnia*) dove egli dipinge il personaggio di una adolescente bugiarda e testarda, una specie di mitomane travagliata dalla pubertà — come veniva giustamente osservato — che per vendicarsi della maestra, inventa una calunnia, avvalorandola con la falsa testimonianza di una bimba piú piccola che essa domina e tormenta. Egli dà al suo personaggio — dice ancora Arnoux — il suo aspetto selvaggio e freddo di un essere che ribolle in vaso chiuso ed è eccitato dalla imaginazione dal piacere del male e dal suo gusto di affabulare e gonfiare gli eventi. Il film è e rimane veramente magnifico nonostante la sua violenza concertata che lascia talora agghiacciati. Questo senso spietato si riscontra anche in *Dodsworth* dove sono registrati i primi contatti di un industriale americano, dal temperamento esuberante e giovanile con le convenzioni, i vizi e le inquietudini dell'Occidente europeo al momento in cui sua moglie si accinge a tradirlo perché lo trova troppo ingenuo, felice e provinciale. *Dead End* è un'altra opera di Wyler dura e cruda, dove sulla squallida banchina di un fiume è descritta l'esistenza di una banda di ragazzi, che trascorre gran parte della giornata in ozio facinoroso. Nessuna poesia del delitto, niente di quella esaltazione degli istinti, così spesso sfruttata dai troppi maestri del naturalismo contemporaneo, ma solo la presenza spoglia e agghiacciante di esistenze perdute, senza alcun incremento di falso romanzesco, quel falso romanzesco che malgrado le apparenze abbonda nei films realistici contemporanei. Queste tre opere, a non parlare del troppo vantato *Wuthering Heights* (*La voce nella tempesta*) che compromette per sempre la lucidità implacabile e la estrosa poesia del romanzo della Brönte, ci portano a concludere già che Wyler è il grande artista che egli è, di un vigore possente manifestato colla piú grande economia di mezzi e a cui proposito le solite distinzioni tra artigiano e artista appaiono ancora una volta puerili e pretenziosi schemi di scolastica classifica, non meno insufficienti del *nudo* elenco, formulato da Jacobs. Degli artisti già noti occorre ancora ricordare Lubitsch il quale appare sovente al vertice della sua maniera disincantata, del suo feroce satanismo mondano, tenero e crudele per quanto il suo libertinaggio si riveli un pò troppo algido ed eccessivamente drogato. Per i detrattori di Vidor il sonoro segna la parabola della decadenza. Avremmo tutta la buona volontà di dare loro ragione, se non fosse evidente nel giudizio di molti il solito partito preso e se egli agli inizi del periodo di decadenza egli non avesse dato qualcosa come *Hallelujah!* che Jacobs definisce un film abbastanza melodrammatico! Grande opera, invece, del piú autentico folklore e che ci porge

la scottante vampa della gaiezza negra, quale appare nei racconti di Gertrude Stein, sullo sfondo della folgorante trance, collettiva, mistica e religiosa, di quelle popolazioni di recente evangelizzate; specie di barbara apocalissi irta di canti e di rivelazioni in cui la stessa frenesia si ordina secondo la piú intima e profonda legge del ritmo, dove, dice Arnoux, la vecchia storia riprende vita sulla terra nuova come la rosa di Gerico nei fiotti di questa fontana di giovinezza negra.

Infine tra i registi europei, acclimatati ad Hollywood occorre pure ricordare due opere di Fritz Lang, *Fury* (*Furia*) e *You only Live once* (*Io sono innocente*) dove l'ansimare degli istinti collettivi delle masse, il loro pauroso spirito semplicista, il loro istinto gregario assieme al contagio delle emozioni appaiono efficacemente messi in luce, attraverso questi due cruenti episodi degli eccessi cui è capace di giungere la folla imbestialita. Tutto questo era poi esposto da Lang, senza alcuna tesi appoggiata ma solo mediante l'implacabile rigore degli eventi, la loro logica imbattibile; ampia materia dunque per una esecuzione sommaria sul piano politico, che certo non si farà a lungo aspettare.

Una revisione di altro genere meriterebbe e sta meritando invece Walt Disney, che nulla varrà ad assolvere di un peccato grosso come *Biancaneve*. Ciò non toglie che i suoi primi Topolino conservino ancora il senso del piú inquietante *humour* come quando, per esempio, in *Mickey pianista*, i tasti del pianoforte saltano in aria e mordono la mano che li tocca, in modo che bisogna catturare i piú feroci e legarli insieme gli uni agli altri, il che non impedisce a questo strumento ribelle e patetico di rivaleggiare con il piú splendente pianoforte da concerto. Cosí pure conserveranno a lungo il dono della loro freschezza molte *silly symphonies* il cui mondo, nei suoi istanti piú felici di vita panica, si assomiglia abbastanza a quello del *Sogno di una notte di mezz'estate*, ove imperano l'acuta e benevola furbizia di Puck ed il suo perenne spirito di mistificazione. Accanto alle migliori riuscite di Disney, che non vanno solo attribuite al virtuosismo, di cui le gratifica Jacobs, è il caso di porre quelle di Max Fleischer, specie a proposito della diva Betty Boop, dal cuore rosso come un carbone acceso, e che sempre le cade all'altezza della giarrettiera. E il cui gesto provocante suggerisce a Lo Duca (e non certamente a Jacobs) una indovinata reminiscenza baudeleriana: *La gorge qui s'avance et qui pousse la moïre.*

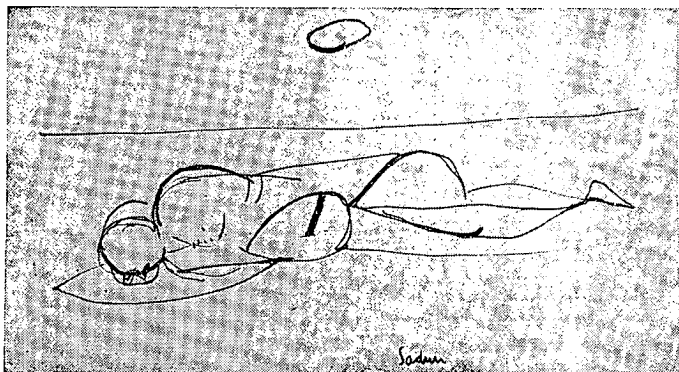
Tutto un mondo di fantasia, che su un piano diverso, rivive nella gelatina della comica americana attraverso il comico di *équipe* di Stan Laurel e Oliver Hardy, che segnano il trionfo della perfezione acrobatica e del contrasto tra due personaggi in avventure picaresche, già care alla tradizione della pista, e il quartetto e poi terzetto dei *fratelli Marx*, i quali hanno portato il mordente, lo spirito e la estrosa maniera dei ciarlatani, cari alle commedie del-

l'arte italiana, su un piano paradossale e fantastico che rasenta da vero l'*impromptu* dei surrealisti.

Isolata appare invece la luce di cui splende la grande arte comica di Fields, l'ultimo forse il piú adorabile dei grandi sennettiani, bonaccione, gioviale, ironico, sentimentale, il cui ottimismo batte qualunque soverchieria del destino e in cui, sia pure attenuato da pudore dickensiano, si riflette ancora una volta il mito del presidente attraverso le avventure del suo personaggio che sogna sempre di arricchire prodigiosamente, combinando gli affari piú sballati, che dovrebbero renderlo milionario a colpo sicuro, ma che falliscono con non minore certezza. Se non il piú brillante ingegno del cinema moderno, come egli dice di sé poco modestamente, con qualche riserva di Jacobs, certamente Fields è stato uno dei temperamenti piú originali del film comico americano, sebbene noi abbiamo avuto rare occasioni di ammirarlo sugli schermi europei.

Per quanto il titolo originale del lavoro di Jacobs, sia *The Rise of the American Film,* quello italiano di « L'avventurosa storia del cinema americano », ci sembra abbastanza piú appropriato. Ma forse neanche di storia è il caso di parlare, a proposito di questo *digest,* vivace e pittoresco, le cui qualità piú brillanti sono anche le piú attraenti e che nel resto è solo un itinerario turistico, non sempre vivace e pittoresco, le cui qualità piú brillanti sono anche le piú necessarie.

Comunque non si può non essere grati ad Einaudi di avercene data la traduzione italiana, assegnandole il posto che le spetta nella sua collezione di opere dedicate all'arte cinematografica.

Roberto Paolella

Il contributo straniero allo sviluppo del cinema brasiliano

Il mercato cinematografico brasiliano, che occupa il secondo posto nelle due Americhe, fu sino alla fine della seconda guerra mondiale accaparrato dalla produzione statunitense.

La produzione nazionale era centralizzata in Rio de Janeiro e pur avendo immobilizzato capitali considerevoli non ebbe mai bastante rilievo da fare una minima concorrenza ai produttori americani. Ma con ciò non tentiamo di fare una relazione storica del cinema brasiliano, che infelicemente si caratterizza soltanto per lo sperpero di capitali, di macchinario e di valori umani.

Il film carnevalesco, copiato in maniera primitiva dal *music-hall* hollywoodiano, era quasi l'unica espressione del cinema brasiliano. Era sufficiente un rudimentale abbozzo di racconto mal espresso e mascherato da innumerevoli canzoni e danze prettamente brasiliane per soddisfare la platea, la quale piú che altro era avida di udire la lingua madre e vedere il proprio tipo rispecchiato sulla tela...

Fu con la rinascita del cinema italiano che il pubblico brasiliano cominciò ad interessarsi ed a valorizzare il film europeo. Quasi contemporaneamente alla rivelazione italiana ottennero successo e prestigio le produzioni francesi ed inglesi. Questa triplice forza europea cominciò ad essere per la prima volta una preoccupazione ed un serio concorrente al film americano sul mercato brasiliano.

Un caso singolare da notarsi è lo sforzo vano compiuto dalle società argentine e messicane, che sono di quasi euguale mentalità di quelle brasiliane: sia il film messicano con il suo convenzionalismo commerciale e l'inclinazione «sessuale», sia l'argentino con il suo falso internazionalismo, non ottennero nessun cenno di simpatia da parte del pubblico brasiliano. Ben inteso, fecero eccezione due o tre film messicani di prestigio, i quali sfuggirono alla gloriosa fine degli altri.

Il film europeo, pur essendo difeso da mezzi di distribuzione molto meno dispendiosi di quelli americani, aprí nuove basi di interesse per i distributori. La prima delle cause fu senz'altro la scelta dei «temi», che in generale è sempre superiore a quella degli americani; ma, a parte questa qualità comune alle tre produzioni, il film inglese interessa per le sue solide qualità tecniche, quel-

lo francese per il suo lato scientemente poetico, e l'italiano per la sua grande fedeltà allo spirito ed ai problemi dell'Italia d'oggi, che hanno molti punti in comune con quelli brasiliani.

Quando, dopo la rivelazione ed il lancio dei film del dopo-guerra, che popolarizzarono i nomi dei registi come Rossellini, Visconti, Blasetti, Zampa, apparvero i nomi della seconda generazione, Castèllani, Germi, De Sica, De Santis, Lattuada, Malaparte, Antonioni ecc., a confermare e perfezionare la nuova scuola del film italiano, finalmente si capí, sia nel Brasile, come nel resto del mondo, che si apriva una nuova epoca nella quale il valore del film non si basava piú sulle qualità piú o meno discutibili ed artificiose delle «stelle». Grazie a ciò, ed alla collaborazione contemporanea del cinema inglese e francese, il film italiano contribuí molto all'educazione del pubblico mondiale, ed in special modo di quello brasiliano.

La città di São Paulo (San Paolo), che divenne in pochi anni il centro industriale del Brasile, fu uno dei fattori principali dello sviluppo di questa industria, e si può dire che la produzione in questi tre ultimi anni si trasferí gradualmente da Rio de Janeiro a São Paulo.

São Paulo, oltre ad essere il centro dell'immigrazione italiana, è anche un nucleo della cultura italiana esportata. E' sottinteso che gli italiani non sono i soli elementi esistenti in São Paulo. I giapponesi ed i siriani sono anche in molti, e disgraziatamente questi ultimi non contribuiscono in nulla al progresso culturale della città.

La vita sociale ed intellettuale di São Paulo è radicata in un gruppo esiguo di brasiliani, composto di una aristocrazia coloniale fondata sui suoi quattrocento anni di esistenza e sulla ricchezza ottenuta nelle «fazendas» (piantagioni di caffè): ed essa ricevette con la maggior buona volontà il contributo italiano.

Grazie al prof. Bardi da un lato, ed a Francesco Metarazzo (nipote) dall'altro, sorsero due musei rivali, il Museo di Arte e quello di Arte Moderna. Si formarono cosí due centri di cultura ove elementi italiani, pittori, architetti, scultori, e letterati furono ricevuti ed incoraggiati e contribuirono a migliorare il livello culturale di São Paulo.

E' da notarsi, però, che artisticamente non contribuirono quasi nulla nella nascente industria cinematografica, se non con qualche conferenza e proiezione di film fuori circuito.

Per rendersi un'idea del laborioso e veloce progredire del cinema brasiliano in Saõ Paulo, si deve sottolineare fortemente la minuscola proporzione di questa vita culturale con lo spettacolare sviluppo della città.

Il numero di avventurieri che ha soltanto l'idea concentrata nel rapido guadagno, continua ad essere in Saõ Paulo la maggioranza assoluta. In tre anni, nella sola città di Saõ Paulo si crearono piú compagnie cinematografiche che in Hollywood, sebbene i film prodotti non superarono mai i venti, e di questi solo due o tre

ebbero le caratteristiche prettamente brasiliane. E per di piú, non solo i critici, ma anche la parte intellettuale del pubblico, capisce perfettamente che soltanto una copia fedele della vita del paese può dare all'industria cinematografica una vera stabilità ed un valore reale. In special modo, nel caso del cinema « paulista », questa assenza di regionalismo, pur non essendo volontaria come nei film argentini, è notata moltissimo, e proviene dalla completa ignoranza dello spirito brasiliano. Si aggiunga una desolante inesperienza non solo nella compilazione degli scenari, ma anche una incapacità assoluta nella regía, nel raccontare ed esprimere cinematograficamente qualsiasi racconto. Non sono da dimenticare i produttori che sono i soli veri colpevoli, data la loro incapacità di selezionare gli elementi seri e di dare loro una stabilità in modo da attuare il proprio lavoro conferendogli un autentico carattere brasiliano.

Quando mi fu richiesto da elementi italiani, dirigenti della compagnia Vera Cruz, di dirigere la loro produzione generale, meticolosamente scelsi elementi di differenti nazionalità, in modo che lo stile brasiliano potesse nascere senza influenza di una maggioranza. Questa importazione di tecnici-chiave era necessaria per uno sviluppo rapido in un paese ove la tecnica è precaria. Con questo proposito, stavo seguendo una linea naturale per un ambiente cosmopolita come quello di Saõ Paulo. Grazie a ciò, abbiamo tecnici come il danese Eric Rassmussen (suono), l'austriaco Oswald Haffenritcher (montaggio), l'inglese Chick Fowlle (fotografia), da me importati, ed altri come Aldo Tonti (operatore) contrattato da Pieralisi, Amleto Daisser e Ugo Lombardi (operatori), venuti a Rio de Janeiro. Quest'ultimo, però, si lanciò in un'avventura molto discutibile di regía, direzione di produzione, fotografia, e tutto ciò che può comportare un film. I tecnici citati, ad eccezione di Aldo Tonti, sono ormai ambientati nel Brasile, e forse sono gli unici elementi che integrano e stabilizzano, con pochi altri elementi locali, il caotico sviluppo del cinema nazionale.

A fianco di essi, vi è un gran numero di piccoli tecnici e operai, sopratutto italiani, in Saõ Paulo, che riuscirono ad insegnare il mestiere ad elementi nazionali, e mantenere nelle « troupes » la disciplina e lo spirito professionale indispensabile nella realizzazione di un film. E' in questi elementi, oltre che nei buoni film italiani importati, che si deve ricercare chi ha realmente influenzato il cinema brasiliano, anche se tale lavoro fu molte volte svalorizzato a causa dei fiacchissimi soggetti, per la incapacità dei registi, e la completa mancanza di direzione nella produzione.

Nacquero di conseguenza molte discussioni, inevitabili, sulla possibilità di importare registi di nome, conosciuti mondialmente, e cosí morirono sul nascere le trattative con Alberto Lattuada, con Yves Allegret, Henry Watt, Luis Bunuel, ecc. Henry G. Clouzot giunse ad abbordare il Brasile con uno scheletro di « équipe », cercando appoggio per un film; ma non riuscí a realizzarlo.

E' evidente che le trattative di elementi di sicuro esito esigono lunghe discussioni, scambio di corrispondenza, e spesso una rapida visita, che in definitiva non permette l'ambientarsi e comprendere con esattezza il carattere brasiliano, e non apporta quindi nessuna soluzione al problema.

Nel frattempo, insegnare la regía ad elementi nazionali è un processo lunghissimo, che fra l'altro fu pregiudicato da confusioni createsi in Saõ Paulo.

Il caso Mastrocinque, ad esempio, chiamato per dirigere la pellicola *Areiaõ*, tratta dal racconto di Francisco Brasilero, e che fu presentato a Venezia con un insuccesso terribile, dimostra fra l'altro che anche un regista di nome commerciale non può realizzare rapidamente e con mezzi in gran parte improvvisati un film, e rispecchiare in esso un profondo e convincente aspetto del suo popolo.

Ma un tipico e curioso esempio, fra gli elementi italiani dell'industria cinematografica brasiliana di Saõ Paulo, è senza dubbio quello di un «autista» di Cinecittà, che si presentò come regista ex assistente di Rossellini, e ottenne da una delle piú ricche famiglie locali un appoggio finanziario per la costruzione di uno stabilimento cinematografico e la produzione di film. Il fallimento fraudolento di questa prima avventura non impedí che un altro gruppo di capitalisti lo appoggiasse per una seconda volta. Con tutto ciò, questo tizio rimane in primo piano nell'ambiente cinematografico, ed il suo destino non è facilmente prevedibile.

Un'altro esempio, diverso dal precedente, è quello di Alberto Pieralisi, che con molto lavoro ed applicazione riuscí a realizzare parecchi film, fra i quali *Comprador de Fazendas* e *João Gangorra*, che furono un gran successo commerciale. Pieralisi e Lazzarini, il realizzatore di *A Carne*, sono gli elementi italiani piú stabili del cinema brasiliano.

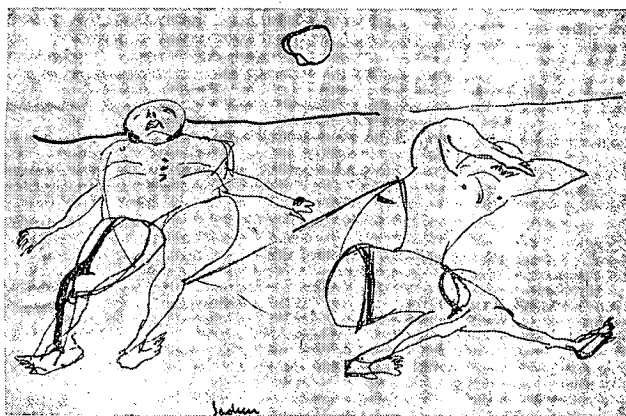
Per mezzo di un uomo che è una potenza negli affari, cinque o sei giovanotti italiani, il cui merito cinematografico è molto discutibile nella penisola, e che con certezza mai diressero nulla, conseguirono la possibilità di realizzare dei film. Si deve purtroppo confessare che il risultato, come era stato previsto, fu un completo fallimento. E' evidente che uno o due hanno un certo talento, e se avessero avuto qualcuno piú competente nella produzione e nella scelta di soggetti, avrebbero potuto avere una miglior riuscita. Non sempre conviene aprofittare della caotica confusione che regna, per l'ambizione di giungere ai piú alti posti, e conseguire un risultato egoisticamente personale. Bisogna pensare che si fa parte di una comunità, e che questa ci ha ospitato in casa sua.

Non si deve negare che tali opportunità, sistematicamente offerte ad una serie di giovani stranieri, causò negli ambienti brasiliani dell'industria cinematografica un certo risentimento. E' evidente che

fra non molto una classificazione si farà automaticamente, e sopravvivranno coloro che realmente hanno un valore, siano brasiliani o no.

Quale sarà il futuro del cinema brasiliano? Le possibilità sono enormi. Il Governo e i capitalisti privati hanno appoggiato fortemente la nuova industria. Un istituto nazionale cinematografico è in discussione nell'assemblea legislativa. Noi stessi stiamo lanciando una nuova società, la Kino Film, che ha comperato gli studi della Maristella, in Jaçaña, presso Saõ Paulo, ed ha un solido programma di produzione. Si sta anche elaborando un programma per il festival cinematografico del '54, che farà parte delle feste commemorative del centenario della capitale paulista, dove saranno proiettate grandi opere cinematografiche mondiali, a fianco a fianco con le migliori produzioni brasiliane.

Il giudizio comparativo di questa gara servirà di certo per definire l'importanza di ognuno, per rivelare i talenti nazionali, ed attirare verso gli stabilimenti i valori cinematografici di tutta l'Europa.

Alberto Cavalcanti

L'ultima pleiade del cinema francese

Se tu vedi *Quatorze juillet* o *Le Silence est d'or,* se vedi *La Grande Illusion* o *Quai des brumes* o *Le Jour se lève,* e poi vedi invece *Manon, La Marie du port, Aux yeux du souvenir,* ti par di cadere dalle nuvole: là hai un mondo tutto ideale, un sentimento trasumanato, un libero gioco dell'immaginazione, qui ti si fanno innanzi la prosa della realtà quotidiana, la vita privata dei sogni, l'uomo divenuto caricatura. Ed in questo mondo senti talora riaffiorare l'antico, e le speranze e gli amori e il destino di quello rivivere, racchiusi però in quel guscio che gli impedisce di manifestarsi. Tra questi due mondi corre soltanto l'intervallo di una guerra: ma è sufficiente perch'essi siano del tutto distinti. In cinque anni periscono nel cinema francese l'afflato romantico, le gioie dell'amore, l'ideale e la serietà della vita.

Nel '40 avviene la disfatta: la tenera Parigi della giovinezza scompare, tacciono ormai i mormorii di boschi e fontane, e gli uccelli queruli; incombe sulla Francia la squallida tristezza del tempo in cui Giovanna d'Arco venne a liberarla (« Il est un temps pour la souffrance — quand Jeanne vint à Vaucouleurs — ... le jour avait cette pâleur »: Aragon (1)). Ormai quella lenta, inarrestabile agonia che da cinquant'anni minava la Francia, diviene palese, si manifesta in tutta la sua gravità. Gli ultimi aneliti d'una civiltà che

(1) Ecco, per intero, la bella poesia di Aragon:

Que le soleil meure ou renaisse
le ciel a perdu ses couleurs
tendre Paris de ma jeunesse
adieu printemps du Quai aux fleurs
je reste roi de mes douleurs
Fuyez les bois et les fontaines
taisez-vous oiseaux querelleurs
vos chants sont mis en quarantaine
c'est le règne de l'oiseleur
je reste roi de mes douleurs
Il est un temps pour la souffrance
quand Jeanne vint à Vaucouleurs
ah coupez en morceaux la France
le jour avait cette pâleur
je reste roi de mes douleurs.

si spegne lì hai nei martirî di coloro che si sacrificarono per la « libertè » cantata da Eluard. Confusione di lingue, di pensieri, di azioni: ma, in quell'ultimo slancio per liberare « la belle prisonnière des soldats », si uniscono i nemici, i discordi, i contrari « celui qui croyait au ciel-celui qui n'y croyait pas-l'alouette et l'hirondelle-la rose et le rèsèda » (Aragon). Fu l'ultima volta in cui la Francia ebbe una patriottica unità d'intenti, mostrò quel vigore della stirpe tante volte esaltato da Victor Hugo. Poi successe l'amaro dopoguerra.

Qui muore l'uomo di Francia: muoiono i suoi ideali, le sue delusioni, il suo sguardo incantato d'inguaribile romantico. Manca ormai a quest'uomo la fede: fede nell'amore, nella cultura, nella civiltà.

Non gli interessano piú i suoi simili: o meglio, gli interessano per poter cavare da loro la fonte della vita, per soddisfare alle loro spalle i suoi bisogni. Della vita stessa non c'è in lui un sentimento serio: volge al comico, ma quel comico amaro che nasce dalla disperazione. E' morta in lui la passione, rimane come vizio ch'è la passione fatta abitudine e strumento di piacere. Non sa come vivere: e l'esistenza gli appare una « crisi », un fallimento, una condanna. L'esistenzialismo, questo grande movimento filosofico che in Kierkegaard ed Heidegger assumeva un significato di reale problematica sulla personalità umana ed una opposizione alle aporie della concezione hegeliana, diventa in Francia espressione dello scontento, della nausea, del travaglio di una società in declino. Ed ecco questi giovani angosciati, stanchi, fatti vecchi anzitempo, beffarsi della placida credulità, dello stupore, della paura borghese, ed inscenare il loro tragico carnevale. Questo mondo, cosí contradditorio nelle intenzioni e nei risultati, cosí privo di vita interiore, è un mondo comico. L'uomo cade dalle nubi in cui l'avevano posto i poeti del romanticismo cinematografico, precipita, spogliato della sua gloria, nella prosa della vita. E' il bando ad ogni metafisica: è l'elogio della vigliaccheria, dell'indecisione, del vizio, della mancanza di energia. Ogni cosa riacquista il suo nome prosaico: l'amore ridiventa semplice atto fisiologico, la gloria è schernita e umiliata come passeggera follia, l'ideale scompare e subentra il reale ch'è deformato anch'esso, è la caricatura, la prostrazione, l'annullamento di tutti i sogni dell'uomo. Davanti a questo mondo, anche gli artisti diventano scettici, cinici, agnostici, « cuori gelati dalla tecnica » o « romanciers du cinèma ». Trionfa la descrizione minuziosa, accurata, spesso volta a mettere in luce il particolare osceno e piccante. E ogni forma di drammaticità riesce monca e spezzata, perché manca a quel mondo il sentimento della vita, manca la serietà, l'intuizione tragica dell'esistenza. Predomina invece il grottesco, ch'è il comico nella sua esasperazione amara; ed il culto della forma, ch'è quanto è rimasto ad un mondo privo di contenuto morale, tutto legato all'apparenza esteriore. Hai la fine di ogni filosofia ed il trionfare di un solo sentimento, diffuso, sovrano,

esclusivo: il pessimismo. Ti addentri sempre piú nei meandri di un'esistenza ch'è già dissoluzione di se stessa, di una vita che è il suo contrario.

In Carnè (*Le Jour se lève*) l'uomo si ribellava alla società, rinnegava la forza costituita, l'ipocrisia, il tradimento: ma egli si costruiva un proprio mondo diverso dalla realtà, ne faceva il centro della sua vita e dei suoi ideali. In Reinert nulla di tutto questo: il suo eroe (*Vipères*) non permette che nessuno gli si accosti, gli parli, lo tragga dall'errore; soltanto uccide, a freddo, senza pietà. Questo uomo tutto d'un pezzo, tutto ire ed esplosioni, è l'uomo nuovo del cinema francese: l'uomo comico, melodrammatico, retorico, il Robert di *Manon,* il pastore de *La Symphonie pastorale.* Non può soffermarsi a meditare, perché ha perso ogni criterio di giudizio: ed agisce senza costrutto, è l'espressione dell'energia alla rovescia. In Dréville, questo uomo si acquieta nel rassegnarsi alla sua comicità, nell'adattarsi alle circostanze. Il mondo interno è mutato, ed egli cerca di conciliarlo con quello esterno. I «ritorni» di Dréville sono un pò la storia di questa nuova concezione dell'uomo: René, tradito ed abbandonato dalla moglie, pestato dai vincitori, si consola nell'amore della vedova sua coinquillina; Louis ama una tedesca, i suoi compaesani la odiano dell'odio che un francese può portare ad un tedesco, spaventata la ragazza tenta di suicidarsi, e quegli uomini commossi e pentiti gliela salvano. In tutta questa cinematografia, abbiamo una drammaticità svuotata di significato, tutta esteriore, ed il comico si fa strada a tutti i costi.

Ci sono storie volgari, «feuilletons» cinematografici, che danno lo specchio di questa situazione. Ecco *L'Epave* di Willy Rozier: Perrucha è una piccola cantante di varietà ed è l'amante di un marinaio e di molti altri; ad un certo momento il marinaio non ne può piú, tenta di strangolarla ed infine sotto gli occhi dell'angosciatissima fanciulla si uccide. Tutto questo pateticissimo dramma raggiunge l'effetto di farti sbellicare dalle risa, quando tu non sia disgustato per le molte oscenità che vi sono frammezzate. E' che qui i valori dell'esistenza sono capovolti: il serio è comico, l'onore è l'apparenza, l'amore è la voluttà. E ti senti fino offeso da questo assoluto assenteismo di fronte alla moralità.

Su questa indifferenza per ogni nobile sentimento, per ogni ideale, si basa tutto il nuovo cinema francese; e ciò è assai importante perché senza ideali, senza rigoglio di vita interiore, non vi può essere arte. Ciò ch'esso ritrae è la bestialità, lo scetticismo, il pessimismo; l'amara comicità della perdizione e la sua inutile ira. La sensualità e la mancanza di rispetto per la donna aprono la via all'oscenità. E queste basse e volgari passioni, questi amori lubrici facilmente muovono il riso, giacché ciò ch'è spensierato e sensuale eccita il comico.

Quando questo cinema tenta di ritrarre l'eroismo e la grandezza morale, lo rende con tale esagerazione e falsità retorica da farlo divenire ridicolo. Un esempio di questo eroismo a rovescia è nei *Conquèrants solitaires* di Vermontel. Il protagonista, in odio alla civiltà, va a rintanarsi nelle foreste del Gabon alla ricerca dell'oro. Capita in quei luoghi una giovine, Thèrése, che ha una missione da compiere. Egli l'ama segretamente, ma la ostacola e tormenta in ogni modo. Alfine, in uno slancio di generosità, egli si redime, vende tutto il suo oro per aiutarla e muore, spossato dalle fatiche. L'eroismo qui diviene merce da melodramma.

Un eroismo che somiglia molto all'egoismo è in *Rendez vous de juillet*, in cui un gruppo di giovani abbandona la vita consueta per andare in Africa a civilizzare i pigmei. Il film di Becker — che della giovinezza ritrae il lato morboso, torbido: gli slanci passionali ed erotici, l'irrequietezza sessuale — è una delle opere piú rappresentative dello spirito generale del suo momento storico. Sono in esso la comicità, la stanchezza interiore, l'indifferenza all'umanità, dei nuovi tempi. Quei giovanotti che se la spassano, con un'allegria da naufraghi, nelle loro boîtes, che sognano il corpo delle loro donne sapendo di non poterne avere il cuore, che compiono il « bel gesto » di recarsi ad esplorare una terra sconosciuta, che sono tutti ire e scatti dell'epoca: altrettanti Robert. E le ragazze di Becker, le « sedicenni », sono delle Manon in sedicesimo: creature voluttuose, dai sensi assetati, per cui l'amore è un semplice atto fisiologico, contatto di due epidermidi come diceva Chamfort. « Tu potrai dare il tuo corpo a qualcuno » di Lucien a Cristine « ma il cuore no. Tu non hai cuore ». Cristine passa, con estrema facilità, da Lucien a Rousseau. Meno « vipera » è Teresa; ma anche la sua passione per Roger è meramente fisica, sessuale. Non v'è accenno, in queste descrizioni di amori giovanili, a quello ch'è il carattere piú vero di questi amori: quel serbare in sé molte delle malinconie e fantasticherie dell'adolescenza, quel calore di vita, fosse pure illusorio, quel fervore d'idealità che dà loro un intenso colorito nostalgico e nella vicenda dello spirito li ricollega a tanti altri pensieri e sentimenti, ad ambizioni, ad aspirazioni morali, cosí da far trascendere quel che di materiale è in essi ed elevarli a quell'afflato religioso e cosmico in cui è tutta la bellezza d'un vero amore.

Il cinema francese, s'è detto, ama il grottesco. *Rendez vous de juillet* ne è pieno. Guardate la vita famigliare dei giovani: soffocati dall'ordine e dalla puntualità dei congiunti, essi trovano in questa temperatura « borghese » l'antitesi comica alle loro chimere, ai loro « eroismi », alla loro anarchia del sesso. Lucien, il *grande* Lucien, l'esploratore intrepido, il conquistatore di donne, è redarguito dal padre, come un ragazzaccio colto in fallo, perché veneuto a tavola in ritardo e senza cravatta. Roger deve telefonare a Teresa sulla terrazza, di nascosto dai genitori che lo beffeggiano. Ed ecco le ragioni

per cui alcuni compagni di Lucien rifiutano di partecipare alla « gloriosa avventura »: uno perché ha trovato un modesto lavoro in un magazzino, e suo padre è contento e ride delle sue fantasticherie, l'altro perché ha trovato dei malati cui praticare le iniezioni e non vuol perderli; un terzo perché vuol sposare una brava ragazza americana, una « borghese ».

Non è grottesco tutto ciò? Non sono grotteschi i rapporti amorosi di Lucien e Cristine, di Roger e Thèrése? e la sequenza in cui i due amici, andando a far un'improvvisata alle fidanzate, le trovano intente a spassarsela con due bellimbusti? Siamo di fronte alla stessa umanità, allo stesso mondo di Clouzot. I genitori dei giovani esistenzialisti fanno la stessa figura grottesca del padre di Robert; e le disillusioni, i brutti scherzi ch'essi subiscono dalle loro amanti, sono molto simili alla sorpresa di Des Grieux allorché comprende come Manon passava i suoi pomeriggi.

Artisticamente, il film è mediocre. I personaggi sono retorici, la forma è sciatta. Solo in qualche momento Becker trova accenti delicati: descrive con una certa vivezza i rapimenti, le gioie, i disinganni, gli scoramenti, propri degl amori giovanili, pur senza che questi tratti diano l'avvio ad una concezione piú alta dell'amore, inesistente in questo cinema. La sua vena è felice nel ritrarre certi aspetti di vita grigia, normale che gli artisti solitamente non curano: l'ambiente di un teatro a recita finita; l'atmosfera delle festicciole tra amici. Ed ha qualche pregevole passo linguistico, nel molto ciarpame: certi primi piani, la panoramica sui giovani e le loro amiche dopo la festa in onore di Pierre e Thérèse.

D'altronde il valore del film è, se non d'arte, di costume: pittura di vita. Al tempo in cui esso uscí la corruzione minorile aveva assunto una forma molto grave, in Francia: si pensi al processo di Petit e Panconi. *Rendez vous de juillet* è appunto il ritratto a piú vivi colori che il cinema ci abbia dato di questa sciagurata gioventú che, come Cristine, può avere un corpo affascinante, ma che ha perduto il cuore.

L'espressione piú pura, il simbolo di questa forma di cinema, è Clouzot. Autore di canzonette, di numeri di varietà, di un'operetta, Clouzot intese e sofferse i fermenti che serpeggiavano nella Francia. Di quella civiltà borghese che René Clair cantò nei suoi poemi, egli vide la fine, il declino, la disfatta. Gliene rimase un'impressione di disprezzo, di cinismo, di perversità. Di questo mondo corrotto seppe individuare un aspetto caratteristico: la comicità. Quegli uomini, quelle donne, che ormai abdicavano alla loro dignità umana per darsi ciecamente in preda alle passioni, avevano il loro lato debole nella comicità che infallibilmente traspariva dalle loro azioni, piccole o grandi che fossero. Come il medico pone la mano dove la piaga è piú purulenta, cosí Clouzot scavò a fondo in questa piaga dell'animo, nel

comico involontario ch'è proprio del traviamento. E fu, il piú delle volte, spietato, cinico, perverso: la società ch'egli descriveva non meritava un cantore diverso, e per questo forse lo amò ed elevò sopra ogni altro.

Ma talora anch'egli seppe beneficare il suo mondo di una luce di pietà, e solo allora nella sua opera si avvertono fuggevoli accenti di poesia. In quei rari sprazzi di vita, l'umanità gli apparve come disviata dal suo cammino, per una sorta d'iniqua legge che la perseguisse; e contro questa ingiustizia gli parve veder lottare gli uomini invano, con l'antico impeto di Prometeo. Allorché provò sinceramente questi sentimenti, Clouzot fu, dopo Carné e Vigo, il tragico piú potente del cinema francese. Ma questa tragicità egli la trovò solo attraverso quell'umanità bassa e desgradata di individui che, incapaci di elevarsi, possono ancora soffrire e perciò sentono la loro miseria; la perse di vista allorché volle cercarla in atti e personaggi romanzeschi, esagerati, ingranditi al di là della loro naturali proporzioni. Il suo capolavoro, per penetrazione psicologica e per stile originale, è *Quai des Orfèvres*. Qui è la figura piú grande che Clouzot abbia creata, Jenny. Questa donna orgogliosa della sua carne, questa peccatrice, ti appare sommamente comica: quel suo correre ai fornelli per impedire che bruci l'arrosto del marito, quell'incapacità di giustificarsi, quello scherzo atroce che le combina la sorte, colorano il suo personaggio d'un ironia irresistibile. Quardate cosa le capita allorchè si esibisce a cantare sul palcoscenico di una rivista periferica, convinta di far convergere su di sé l'attenzione di tutti: nella sala il regista ci mostra due giovani intenti a baciarsi, che probabilmente sono venuti in quell'infimo varietà soltanto per questo e non si sognano neppure di seguire lo spettacolo, un bambino che frigna e viene accompagnato fuori dalla madre, e lo sola persona che sta gioendo della procace nudità di Jenny, un timido ometto, viene redarguito severamente dalla grossa moglie che ha accanto.

Siamo lontani dalla triste poesia di Nelly e di Francesca: qui la realtà, il mondo son visti nella loro luce comica, plebea, caricaturale. Ogni azione, anche la piú seria, appare irrimediabilmente compromessa: Maurice, allorché decide di uccidere l'amante della moglie, ci fa sorridere per la sua indecisione, per il suo cercare nel vino l'antidoto alla vigliaccheria. E' il mondo di Clouzot che s'impone qui di prepotenza, il mondo di *Manon*: mondo del vizio e delle vigliaccheria, delle puttanerie e dei rimorsi. Ma dove in *Manon* su questo mondo non piove quasi luce alcuna di pietà, e la caricatura resta semplice caricatura, ed il tragico v'è introdotto dall'esterno, qui questi personaggi li senti progressivamente elevarsi, emergere dal fango assumendo un tragico pathos, aspirare alla purificazione. E quel sorriso stanco sulla bocca di Jenny, quella sua ironia che suona quasi una sfida, la sua tristezza ed il riposto amore per il marito, ti alzano d'un subito il personaggio, te lo dipongono vivo, umano, sofferto. In essa si concreta la visione

sincera di Clouzot, si rivela il poeta di un'umanità esule dal cielo e perciò indoma, ribelle, selvaggia. « Io sono cosí perché sono nata povera! Ho sempre conosciuto la fame e la miseria: ed ora voglio il danaro, voglio il benessere, non importa come me lo procuro »: è il grido di Jenny, e sarà il grido di Manon. Il comico è superato, in questa disperata affermazione d'individualità; e sorge la tragedia. Anch'essa trova i suoi accenti di pietà, la sua catarsi: quando Maurizio e Jenny ritornano alla solita vita — e Maurizio dovrà ancora mangiare asciutto perché la moglie non gli avrà preparato niente, e Jenny avrà ancora degli amanti: ma in fondo entrambi non sono cattivi, trovano la solita casa squallida, la portinaia che brontola scopando il cortiletto pieno di neve, le scale buie: intanto suonano a distesa le campane che annunciano il Natale. Ed essi sono felici. Anche questa umanità comica e malconcia può dunque trovare la felicità.

Questa pietà e la verità umana e psicologica dei personaggi danno unità e valore poetico all'opera.

Nella squallida atmosfera morale di *Quai des Orfèvres* c'è pur sempre un anelito alla dignità, si conserva il rispetto per la persona umana. C'è da stupirsi come quella gente si voglia ancora bene, eppure è una realtà. La nudità della rappresentazione psicologica, la profonda sincerità dei rapporti umani, fanno del film di Clouzot un'opera di pregio.

In *Manon* il mondo di Clouzot rifulge specie nei suoi lati negativi. Ci senti il Clouzot satirista, che comprende piú i vizi e le vanità umane che i dolori, e sente per i suoi simili piú disprezzo che pietà.

Il mondo caricaturale del dopoguerra francese vive piú che in qualsiasi altra opera, popolato di personaggi come Manon, Roberto, Léon Lescaut, Paolo, la sua amante, il maggiore americano. Tutta gente che fa del vizio, della frode, della violenza, dell'inerzia, la sua regola di vita; ti verrebbe da dire, come Henry Montherlant nella sua tragedia spagnola *La Reine morte*: « Ai nostri tempi le brave persone sono in carcere e i malvagi fuori ». Qui hai la parte piú plebea della vita, la feccia della società. Di questo mondo Manon è la regina: Manon, l'ultima femmina europea, come dice il Cintioli, molle e odorosa di sangue, in cui rivive il mito di Lulu. In lei la passione è degenerata fino a divenire abitudine, vizio, bisogno di peccare: Roberto è uno, non basta; ella desidera uomini, emozioni, danaro. In questa attività esasperata s'è allentata la molla stessa dell'attività: le azioni di Manon, i suoi innumerevoli amori, persa l'istintiva freschezza, muovono al disgusto, al ribrezzo. Questa umanità plebea, peccatrice, prostituitasi per amor di denaro, trova l'unica limitazione alla sua irridente animalità nel ridicolo che sempre la circonda: la caricatura la trova indifesa, presentante il fianco ai lazzi. Contro le creature d'un Carné nulla potrebbe la caricatura; esse sono gigantesche ed inattaccabili nel

fervore delle loro passioni. Manon invece è aperta da tutti i lati alla commedia, non se n'accorge ed è ridicola, ostenta ingenuamente e tronfiamente la propria avvenenza e ne mette in luce i difetti e si presenta nella sua sciocca vanità. E' un continuo smascherarsi, dar agio alla commedia del proprio vano orgoglio. Vestiti ed atteggiamenti la tradiscono: c'è una famosa inquadratura in cui si fa acconciare dal parrucchiere sotto gli occhi dell'amante, ed ha un ridicolo vestito che scopre il seno, parte dell'addome e le cosce, mentre una sigaretta è beffardamente incollata alle labbra sorridenti; ora ostenta il suo cappellino, residuo d'ingenuità fanciullesca in quella natura degenerata; ora si rimira con dei gioielli, e lo sguardo lievemente strabico esprime il desiderio di chissà quali ricchezze; ora, succintamente vestita, si coccola il suo Roberto in una stanza dal tipico disordine. Questa Manon, malgrado la platealità e teatralità del suo cinismo, malgrado l'ostentata sfrontatezza, è comica, mobile, superficiale. Sola con Roberto nella casa abbandonata, gli sussurra: « Pensa! Stamattina non ci conoscevamo neppure ed alla sera siamo in camera assieme come sposini... »; e nell'oasi del deserto, in mezzo a pericoli d'ogni sorta: « Restiamo qui, amore! staremo bene, ci ameremo ed avremo tanti bambini ». Anche nei momenti in cui Manon si ribella, tranne nella scena del postribolo, in cui la ribellione è autentica e tragica, la sua non è ira ma stizza, reazione di bambina ostacolata nei suoi capricci, sentimento gretto ed angusto, degenerazione comica al pari del personaggio.

Questo interessantissimo personaggio non è che in rari momenti sul piano della poesia o dell'umanità. Noi siamo del parere di un grandissimo critico, il De Sanctis, che la donna depravata *dalle* passioni è un essere contro natura, impoetico. La donna che nel peccato, nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la purità, verecondia, gentilezza, squisita delicatezza dei sentimenti, quella è poetica. E' la poesia della Maddalena evangelica, di Francesca, di Fantina, di Sonia, di Katiuscia; è la poesia di Dallas in *Ombre Rosse*, ed è la umanità di Jenny.

Ad un certo momento, Clouzot tenta di superare la commedia, cerca il tragico: e dà il melodramma. Un mondo siffatto era troppo poco serio perché vi nascesse la tragedia, e le intenzioni dell'autore annegano nello spropositato, nel grottesco. Ed allora egli ti dà lo strangolamento di Lescaut, la furia degli arabi, la morte di Manon. Nulla è preparato, né psicologicamente giustificato: non hai che sadismo, brutalità e caos. Per questo *Manon* piacque tanto. Solo di rado quel mondo dell'idealità, che cercava di rompere il guscio, vi appare, riaffiorano i sedimenti dell'antica dolcezza, dell'amore, della pietà: ad es. quando Manon cerca Roberto sul treno perché non sa piú staccarsi da lui. E vi è una sequenza in cui sentiamo il Clouzot tragico, la considerazione del

contrasto tra l'individuo e la società, il tragico soccombere del primo. Allorché Roberto trova Manon in una casa equivoca e le sputa sul viso, ella lo guarda triste e stupita, pare voglia rispondere: « Che colpa ho io se sono nata povera? La sorte m'è stata avversa. E per procurarmi ciò che le altre hanno sempre avuto, non ho esitato sui mezzi da usare ». S'indovina sulle sue labbra mute la protesta di Jenny.

Qui, malgrado la retorica dello sputo e del subitaneo pentimento di Robert degni della peggior appendice, si giunge veramente alla tragedia, ad una rappresentazione piena e vera. Ad una Manon da operetta, tutta sorrisi, seminuda, coi cappellini, le piume, la sigaretta in bocca, si sono sostituiti un viso smunto, malinconico e deciso, due spalle misere ed un fisico immaturo da fanciulla, che contrasta con l'abito provocante ed il « sex-appeal» impostile dal bisogno del pane. Le vesti ridicole per la miserevole pretesa di appariscenza, il volto atono su cui si legge la stanchezza interiore, l'immaturità del corpo, sono motivi che lasciano vedere come questo verismo, nei suoi momenti piú intensi, si risolva ancora in un romanticismo.

In queste opere v'è molta minuzie descrittiva, indugio sui fatti meno importanti, ricchezza di particolari. Non hai piú la sintesi umana, i voli, lo stile di Renoir, di Carné, di Clair, di Vigo. La morte di Manon è uno dei brani piú analitici del cinema francese: dagli alberi che sembrano parlare con Roberto al colloquio tra il vivo e la morta, dallo scacciare le mosche alle carogne dei cammelli, tutto è pazientemente descritto ed annotato con uno scrupolo naturalistico che fa pensare a Zola. Cosí in *Quai des Orfèvres* c'è un accumularsi di elementi psicologici ed ambientali: il tormento di Maurizio che sta per uccidere è reso dal percorso ch'egli compie, con le viuzze bagnate, lo scarso riverbero dei lampioni, l'asfalto luccicante; allorch'è braccato dalla polizia, la folleggiante musica d'un numero da circo e la cavallerizza che entra in teatro contrappuntano le sue ansie. E' che qui la fantasia, incapace di elevarsi in regioni piú alte, deve accontentarsi della descrizione, del particolare, della narrativa. Piú che il dramma, hai il racconto del dramma.

Togli ora a Clouzot quella patina di superficialità e di caricatura, rendilo piú pensoso e piú cupo, dagli uno stile formalmente piú raffinato, piú scolastico, una tecnica complessa; ed avrai Delannoy.

Cos'è *La Symphonie pastorale,* cos'è *Aux yeux du souvenir?* V'è là quel concetto dell'amore inteso come voluttà, appagamento dei sensi, abitudine, ch'è anche in Clouzot.

Gertrude innamora di sé un pastore, lo respinge perché ama un altro, e, vista l'impossibilità di uscire da questa situazione, si toglie la vita. Clara ritrova l'uomo che aveva amato un tem-

po, gli resiste perché ora ha ricevuto delle profferte piú serie, ma infine cede. Cos'è se non il mondo mobile e superficiale che ritorna, oscurato dal pessimismo?

In *Dieu a besoin des hommes,* tutto un mondo è illuminato nella sua impossibile lotta, nella sua ribellione infranta, nel suo piegarsi alle regole. Se al posto di Thomas si fosse messo un pappagallo, sarebbe stato lo stesso: Thomas è stato un sciocco. E' d'uopo arrendersi: come Gertrude, temendo il pastore, si uccide, cosí gli isolani di Sein si piegano davanti al prete, ad un continentale. Hai qui l'estremo limite dello scetticismo, del pessimismo, della rinuncia. Ma in questo lume di sfiducia Delannoy crea un mondo artisticamente vivo. La psicologia, il culto del particolare, del dettaglio, propri del suo tempo, lo sorreggono in una descrittiva ricca ed efficace: le figure di Thomas, Giuseppe, Giovanna, Scolastica, son delineate con finezza. E dalla « tecnica » di Delannoy, dal suo naturalismo, dalla sua educazione formalistica, avviene il miracolo della nascita di brani singolari per potenza espressiva: quello che descrive la donna in doglie sulla barca, il mare agitato, la confessione, il virile turbamento e l'offesa fisionomia del cognato, la noncuranza del marinaio; ed il finale della processione e del volo di barche sul golfo, bellissima fantasia poetica suggerita dallo spumeggiare delle onde, dalla brezza, dal cielo terso e purissimo.

L'uomo di Clouzot e di Delannoy è l'espressione della prosa della vita, dello squallore, del grigio e dell'impoetico dell'esistenza.

Nell'ultimo Carné vi è addirittura l'opposizione tra la realtà e l'idealità, tra la vita prosaica e le illusioni. L'« idéal » era stato uno dei miti piú cari alla vecchia Francia. Victor Hugo fa gridare al suo rivoluzionario morente: « O toi! o idéal! toi seul eistes! » (2). Per carné l'« idéal » è qualcosa che sempre si sogna e mai si raggiunge; una specie di Araba Fenice. Egli, ch'era uno dei piú grandi romantici del cinema francese, rinnega la sua visione del mondo. Gli ideali dei suoi nuovi personaggi sono continuamente contraddetti, irrisi dalla realtà.

Odile vorrebbe andare a Parigi, divenire una dama, ma resta legata al suo mediocre destino di mantenuta; Maria, nella suggestiva penombra che vede i suoi colloqui con Marcel, pensa a tante cose, a Cherbourg, all'amore, ad una evasione, ma poi accomoda tutto con un baratto, si dà al maturo Châtelard per averne in cambio la proprietà (e dell'amore dirà: « L'amour, ça existe, peut être; il ne faut pas en dire mal »); e Marcel, il piú sognatore, è quello che piú viene a patti con la prosa della vita: l'ultima immagine che se ne serba è allorch'è intento a godersi

(2) « Les Misérables ». Parte I, lib. I, cap. X.

la prosperosa Odile. *La Marie du Port* è un pò il manifesto del nuovo cinema francese: il suo verismo è comunque privo di contenuto umano, fatto di personaggi arbitrari, astratti da ogni caratterizzazione psicologica o sociale. Solo i momenti in cui appare l'antico Carné hanno una loro poeticità: Maria che guarda i gabbiani sul molo, o, in parte, il colloquio finale. Sentita è la descrizione del sornione paese di mare, che ispirò un quadro a Seurat, adoratore del mare: « Port-en-Bessin le dimanche ».

Il gusto della forma, ne *La Marie,* è determinante, uccide l'umanità.

Questo mondo della prosa, della forma, dei cuori agghiacciati dalla tecnica, stanca ed opprime. Non ci senti la fede, l'amore, la patria, il desiderio di gloria, ciò che rende bella la vita. Quel comico finisce per saziarti, ed invano cerchi qualcosa di serio, il romanticismo di Clair, la pioggia, il mare, il dolore di *Quai des brumes.* In queste opere ricerchi invano le tue esigenze umane: le trovi forse in quelle opere piú fiacche, che menor ispecchiano la voce del tempo, e pur tra la retorica ed il cattivo gusto, prsentano un'umanità piú genuina, seria, travagliata da reali problemi. René Clément è una di queste voci: poeta della resistenza, egli celebra ancora il vecchio uomo francese e lo ama. La sua forma non è precisa, ricca di particolari, sicura come di chi sa di non commettere errori; anzi è faticosa, talvolta rozza. Le sue inquadrature limitate ad uno spazio breve, per lo piú in figura media, sono fredde, senza luce. Si direbbe che gli manchi la fiducia. Ma neppure questo affanno, questa sfiducia sa condurre fino in fondo; ad un certo momento s'arresta, gli manca l'ultima sfumatura, quell'indescrivibile tocco che fa dell'azione dramma, del sentimento poesia. Ci sono nei suoi films gli eroi « patientes » convogliati alla deriva della vita, del cinema romantico francese; c'è il Fato di Popé Le Mokò. Ma sotto queste spoglie, senti dei moti reali di anime, senti l'uomo che ama, che soffre, che piange, che spera, che muore. Pierre e Magda di *Au de là des grilles* hanno una loro debole poesia allorché sulla riva del mare uniscono le loro esistenze disperate; ed Eveline di *Le château de verre* è una donna non scuperficiale; non comica. Il suo amore non è malizioso come quello di Marie, ma è sincero. La sua nudità non è la voluttuosa ed animale nudità di Manon, ma è piena del pudore e della bellezza di Nelly e di Françoise. Ma vi è un momento in cui ella dice al suo uomo: « Ti amo tanto, ma trovo che è meraviglioso che tu parta stasera. Serberò il tuo ricordo ». Sebbene moderato dall'accenno al ricordo, ritorna qui il motivo del piacere come godimento fugace, passeggero, un attimo nell'esasperata solitudine umana. Ed allora ti accorgi che anche questa voce è troppo tenue per essere voce umana; e ch'è vano cercare nel mondo del comico e della

forma la grande poesia, ch'è visione altissima del destino eterno dell'uomo, della sua vita, del suo amore, della sua sofferenza purificati ed elevati nella grande armonia dell'universo.

Ma il cinema francese non poteva continuare nella scia di Clouzot. Se Manon fu il simbolo dell'ultima pleiade, i simboli della nuova spiritualità furono dei grandi personaggi come il curato d'Ambricourt ed i fanciulli di *Jeux interdits*.

Nel *Curé de campagne* rivivono quei caratteri di eroismo «patiens», d'interiore sofferenza, d'idealità, già presenti nella poesia d'anteguerra, in Renoir e Carné. La poetica di Bresson è resa austera dalla presenza in essa della fede: una fede non già statica bensí moderna, intesa come faticata conquista interiore, aspra lotta contro le nostre inclinazioni, potentissimo sentimento di Dio. «Non c'è il regno dei vivi e dei morti: c'è il regno di Dio», dice il curato. Il Dio di Bresson non è avvolto nelle nubi della trascendenza, ma è il Dio-passione, il cielo calato nell'anima umana, che ci accende, ci scuote, ci fa soffrire, come sente la religiosità moderna; ed è continuamente presente all'animo del curato, e turba la contessa e punge il suo orgoglio, e si fa sentire con veemenza nel cuore esacerbato della giovine figlia. Sentendo la sua voce, gli uomini possono sentirsi solidali ed amare: l'amore riscatta i loro peccati e li riconduce alla gioia della vita; l'amore ch'è giovinezza, speranza, fiducia. In questa sublimazione dell'amore spirituale, che si compie nell'eroica e dolente e combattuta figura del curato, è la poesia del film.

La figura del giovane prete non è scevra da idealizzazione: essa vorrebbe essere il modello di un cristianesimo deterministico, fondato sul rigorismo morale e su una speciale concezione della Grazia. C'è in Bresson l'animo d'un giansenista. Vi sono infatti personaggi che appaiono predestinati alla salvezza — il curato, la contessa, Seraphita, il dottore —, altri condannati — il conte e sua figlia —: una «massa salvationis» ed una «massa damnationis». Anche la frase di altissimo significato che chiude il film — «Tutto è Grazia» — conferma la tesi d'un Giansenismo bressoniano. Problema comunque delicatissimo, che richiede una vasta analisi critica.

Ma l'importante è che questi fermenti interiori nell'opera di Bresson prendono vita, infondono luce e colore a delle grandi pagine, quale la conversione della contessa. Ed i personaggi, tranne qualche caso (il conte) non appaiono «tipi» costruiti per esigenze polemiche, ma hanno una loro piena umanità. Spicca su tutte la tormentata figura del curato: il motivo oratorio è superato dalla rappresentazione intensa del suo animo combattuto, del suo amare e del suo patire, del dubbio che lo angoscia e della fede che lo salva. Quel suo lento sollevare la mano benedicente, lo splendore dei bellissimi occhi malinconici, il modo pacato di pro-

nunciare «La pace sia con voi», sono accenti di lirismo tra i più alti dell'ultimo cinema mondiale. Con questa figura, Bresson ha compiuto quel «ritorno all'uomo», quella riscoperta dei valori più intimi ed alti ed ideali della persona umana, ch'è la nobilissima aspirazione della nuova arte e della nuova civiltà: quella del realismo.

Tanta ricchezza spirituale annulla ogni artificio narrativo, per cui il film appare più una raccolta di liriche che un racconto. E lo stile è magnifico: Bresson suggerisce le voci dello spirito valendosi di primi e primissimi piani. Attraverso un volto scavato, febbricitante, ravvivato solo dal malinconico splendore dei bellissimi occhi, Bresson, con straordinaria penetrazione psicologica, ricostruisce il dramma di un'anima. Che io sappia, vi sono in tutta la storia del cinema tre soli esempi di storie di anime narrate attraverso un volto, di lirica interiore: la *Passione di Giovanna d'Arco di Dreyer,* la tragedia di Elsalil nel *Tesoro d'Arne* di Stiller, e questo *Journal.*

Tutto il mondo, qui, acquista significato solo se visto da quegli occhi: il dolore è sempre in primi piani, il trascorrere triste del tempo nei particolari delle pagine del diario, la speranza della risorgente giovinezza in campi lunghi che offrono bellissimi squarci paesistici (quelle foreste di Francia, dai rami accarezzati dal vento!). E' l'esempio migliore di film soggettivo, in cui tutto è visto con l'occhio del protagonista: infatti ai nostri occhi il tormento appare sempre come qualcosa di personale, ne ricerchiamo ansiosamente le tracce nella spietata immagine dello specchio (primi piani del curato); il decorso del tempo lo connettiamo a degli oggetti che acquistano per noi un significato simbolico, un calendario, un vecchio libro ecc. (particolari del diario); ed infine tutto quel che è speranza, gioia, vita, ha sempre quell'ampiezza, quella libertà di visione, quello spaziare d'orizzonti che il cinema rende con il campo lungo. Ecco come in un'opera d'arte il linguaggio può e deve adeguarsi meravigliosamente al significato umano di essa.

Il risorgere di profondi motivi spirituali nel cinema francese è dunque accompagnato da un'abbondanza di elementi lirici e soggettivi: dal primo piano nella sua vera essenza poetica, e da una larga autentica soggettività, non quella di certi film formalistici nordamericani. Anche in *Jeux interdits* la realtà ci appare come la scorgono i due piccoli protagonisti; e nel primo piano è racchiusa una delicatissima vena di poesia.

Avevamo visto Clément come un regista oppresso dal verismo: sfiorante la genialità dell'artista, il saper cogliere con un sol tratto un mondo di sentimenti, ma incapace di giungervi. In *Jeux interdits* lo troviamo mutato; qui egli cerca due figure di bambini con un intimo slancio, con una sincera commozione poetica.

I bambini di Clément non sono un avvio alla poesia affettuosa, come quelli di De Sica: sono un misto di candore e di morbosità, di purezza e d'inferno. Dalla perfetta interpretazione di questa loro complessa psicologia scaturisce la vitalità del film, conforme in ciò al gusto analitico-psicologico dell'ultimo cinema francese. Ad esso *Jeux interdits* si riallaccia assai piú del *Journal.* Molti suoi motivi rispecchiano quel gusto: la minuzie descrittiva; la morbosità dei giuochi proibiti; il pessimismo; ma soprattutto la pittura dei «grandi». Per costoro Clément ha il disprezzo di un Clouzot. E' anch'egli, come l'autore di *Manon,* un satirista che sente i vizi e le vanità degli uomini ma non i dolori e, dotato d'infinita capacità di disprezzo, poca ne possiede di compassione. Guardate come tratta il fratello di Michel, ferito dal calcio del cavallo. Lo ritrae pauroso, incapace di sopportare la sofferenza, in preda a crisi di nervi. Quando quel disgraziato trova motivo di esser contento, ride divertito alle facezie dell'amico, la gioia subito gli si tramuta in una smorfia di dolore perché lo sforzo delle risa riacutizza la ferita. E la sua morte è crudelissima: Clément non ha nessuna pietà del suo trapasso, non vi stende alcun velo di mestizia. E' proprio dei veristi non aver rispetto per la morte; laddove gli artisti che hanno una profonda spiritualità sentono la tragica solennità della fine della persona umana, e si commuovono e commuovono. Si veda invece lo scherno di Clouzot pel cadavere osceno e discinto della piccola prostituta. Clément non è meno crudele: il giovane è già morto ed i suoi, nella loro ignoranza, vorrebbero destarlo e la madre gli ficca in bocca il cucchiaio dell'olio. Ed il regista insiste sulla bruttezza del cadavere, sulla atona reazione dei famigliari. Nessuno sa dire una preghiera per lui; e vien chiamato Michel che rabbiosamente biascica delle preci sbagliando le parole e con l'attenzione rivolta altrove. Questa sequenza è tra le piú indicative del gusto verista francese.

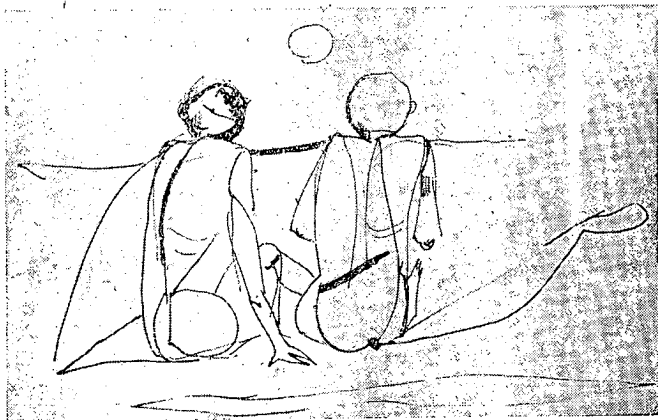
Il resto della descrizione dei «grandi» è carico di grottesco: ed abbiamo visto quale importanza riveste il grottesco nell'ultimo cinema francese. La rissa dei due capi-famiglia nel cimitero, dopo che papà Dollé ha spaccato le erici dei Guad, è di un grottesco che non si trova neppure in Clouzot. Del pari grottesca la descrizione dell'amore di Francis Guard e della giovine Dallé. Clément, poeta della Resistenza, sente un disprezzo vivissimo per il disertore; ed il suo ghigno beffardo è racchiuso nella breve scena in cui papà Guard appioppa un manrovescio al giovane scaraventandolo a terra. Gli artisti che amano i loro personaggi non li umiliano cosí. Ma questi registi non amano, odiano i personaggi: Clouzot odia Manon, Clément odia i suoi «grandi». Guardate come descrive con tratti efficacissimi la bassezza carnale dell'amore tra Francis e la Dollé la smorfia stupida di piacere che passa sul volto della ragazza, e la gioia animale di Francis.

Se *Jeux interdits* si limitasse al mondo dei «grandi», esso sarebbe, con *Manon,* l'opera piú rappresentativa del verismo «après

la guerre »; darebbe soltanto irritazione e non catarsi, come s'è detto. Ma c'è in esso una lirica di cuori infantili; c'è quella pienezza di rappresentazione soggettiva e lirica che distingue in Francis il sorgere d'una nuova spiritualità. Le figurine di Paulette e Michel si colorano di poesia in magnifici primi piani ed i brani stupendi quali l'inizio, la passeggiata solitaria della bambina, il finale nella sua disperata malinconia, uno dei piú bei finali dell'ultimo cinema. Bisognerà studiare a fondo queste due figure, per vedere di quali vibrazioni interiori, di quale ricchezza spirituale è fatta quella commozione ch'esse suscitano in noi. Ché se Michel discende per li rami dal *Poil de Carotte* duvivieriano. Paulette è una figura completamente nuova ed originale del cinema francese.

Nelle opere dei veristi trovammo scarsità di volti lirici ,di pagine poetiche; non cosí nelle nuove opere, ricche di fantasia ccreatrice. Qui abbiamo tratti del *Journal* meravigliosi per profondità interiore ed altezza d'espressione; o la sequenza del bombardamento di *Jeux interdits*: forse la piú bella ed umana pagina ispirata agli orrori della guerra, che conti la storia del cinema.

Guido Gerosa

Profili

John Huston

Nel periodo che seguí immediatamente all'ultimo conflitto, apparve sui nostri dissueti schermi, fra i tanti film americani rovesciatisi a valanga dopo il bando, il primo film a soggetto di John Huston, *The Maltese Falcon,* girato nel 1941. Non mancò chi seppe intravedere fin d'allora la personalità di un regista di vigore e rigore senz'altro non comuni in quell'opera di salda fattura, si, ma che ben poco si discostava dai canoni già consacrati di un tipico « genere » hollywoodiano: il *thriller,* cioè in sostanza un formato allotropo del *giallo,* visto dal punto d'osservazione non piú del detective ma del colpevole. Le qualità intrinseche per cui *The Maltese Falcon* (tit. ital. *Il mistero del falco*) si differenzia, in certi particolari piú che nel suo insieme, da altre opere di uguale natura e portata, vanno indicate, oltreché nella serrata concatenazione della sua sceneggiatura, nella cadenza ben sostenuta di alcune sequenze, in certi squarci descrittivi d'un ambiente, nell'atmosfera di desolazioni che circonda i malviventi; e, sopratutto, si ravviseranno nel tentativo di approfondimento psicologico: e se pure il risultato si attenga, in fondo, piú ad una nitida e magari inedita tipizzazione che a vera e robusta caratterizzazione, resta il merito di aver grattato la scorza di questo o quel personaggio legato a una « maniera » per sondarne alcuni piú intimi aspetti. Si può pensare, paragone valevole per tant'altri casi, ad uno scultore che abbia a disposizione non della creta vergine ma un blocco già sbozzato, cui egli debba imprimere la forma definitiva; entro tali limiti Huston diede, con le prime prove di uno stile non fiacco, le prime dimostrazioni della sua personalità e già apriva con *The Maltese Falcon* (che, nel '46 piacque e colpí per le ragioni su dette, oggi va ricordato retrospettivamente per quanto in esso si conteneva *in nuce* piú tipicamente hustoniano, come vedremo) un piccolo ma indubbio spiraglio sul suo mondo morale.

Ad alcuni parrà eccessivo che qui si usi per J. Huston l'espressione « mondo morale», se un giudizio corrente, credo, confonde questo regista nel gruppo di eclettici *metteurs en scène* di Hollywood, esecutori non creatori, e se, in particolare, un critico dell'acume e equilibrio di F. Di Giammatteo scriveva (1) essere John Huston

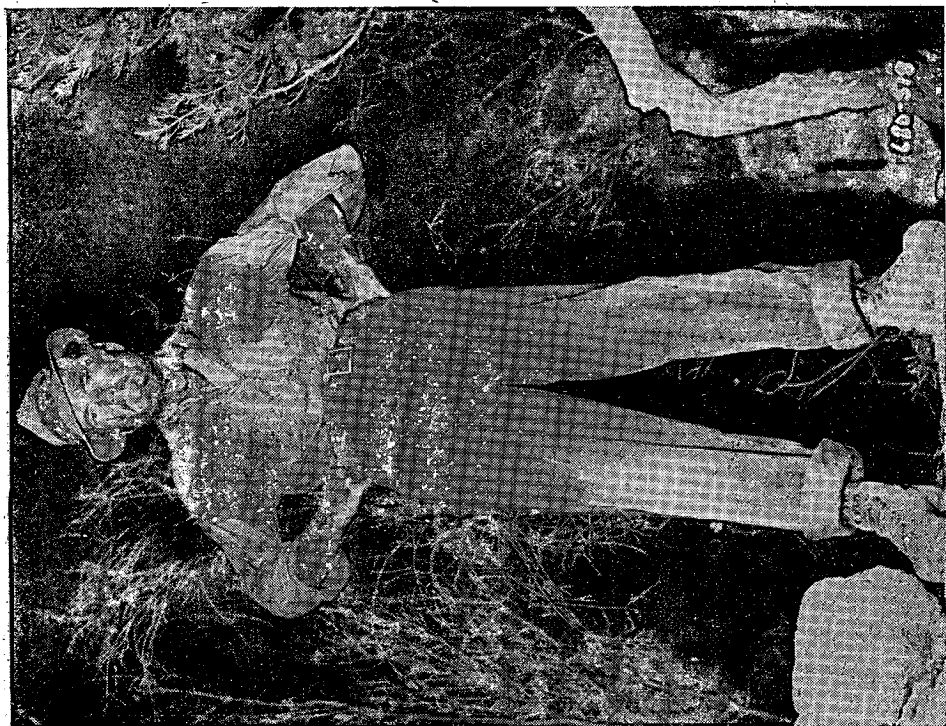
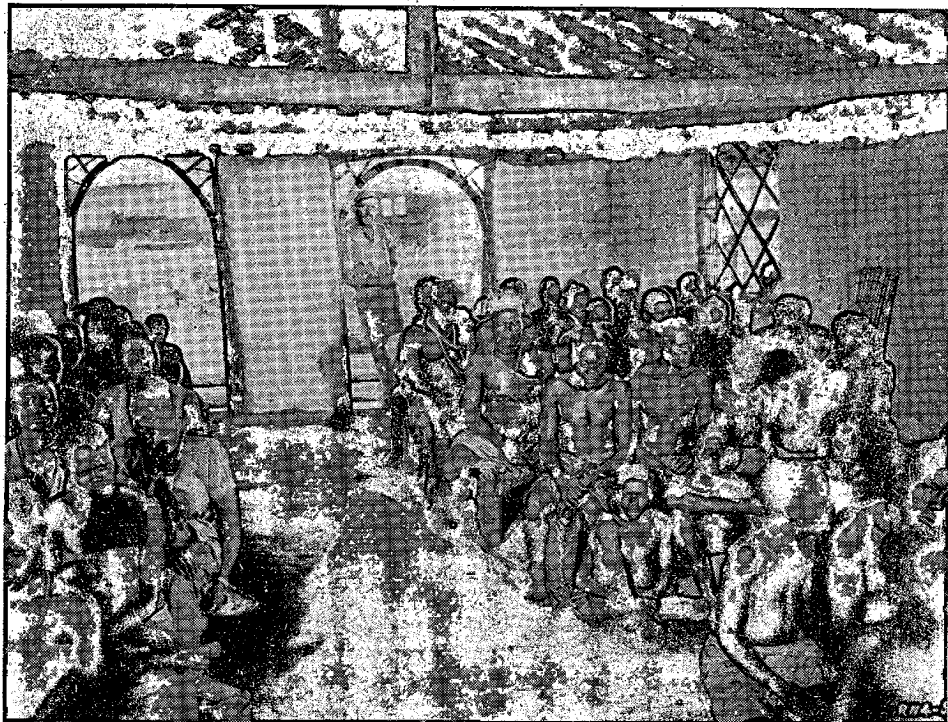
(1) *Bianco e Nero,* a. XI, n. 2, Febbraio 1950, pag. 85.

« fra i nuovi registi americani... forse quello che ha la personalità meno nettamente definibile », per non aver egli « ancora affermato una propria caratteristica precisa ».

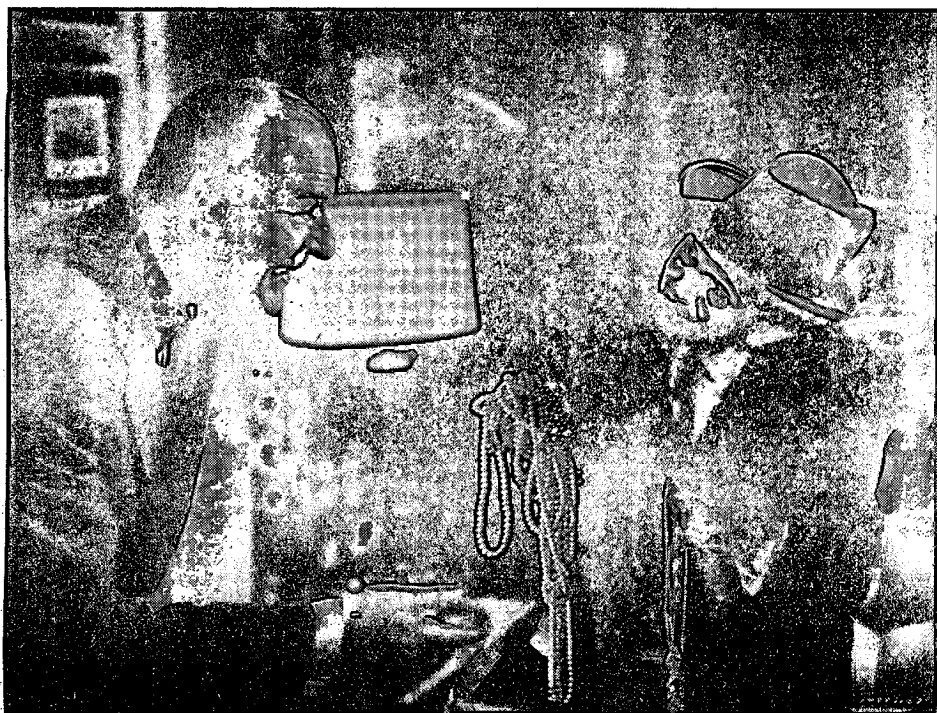
Ma si cercherà qui di sostenere, attraverso un riesame dei film felici di questo autore, la reversibilità del giudizio su riferito; e di mostrare come e fino a che punto John Huston sia rimasto fedele a determinati temi e, sviluppandoli, li abbia approfonditi; e come i suoi film possano ricondursi in gran parte ad unità, non solo di stile, sí anche di contenuto morale; cosí che, accanto alla validità estetica e drammatica ad essi giustamente e generalmente riconosciuta, di volta in volta, si pongano nella dovuta luce, nel loro insieme, alcune costanti caratteristiche, alcune innegabili identità e somiglianze che, quasi sottili connessure fra un'opera e l'altra, rendon ragione di una loro omogeneità e testimoniano della presenza di una « continuità » hustoniana, fervida di spunti profondamente sentiti.

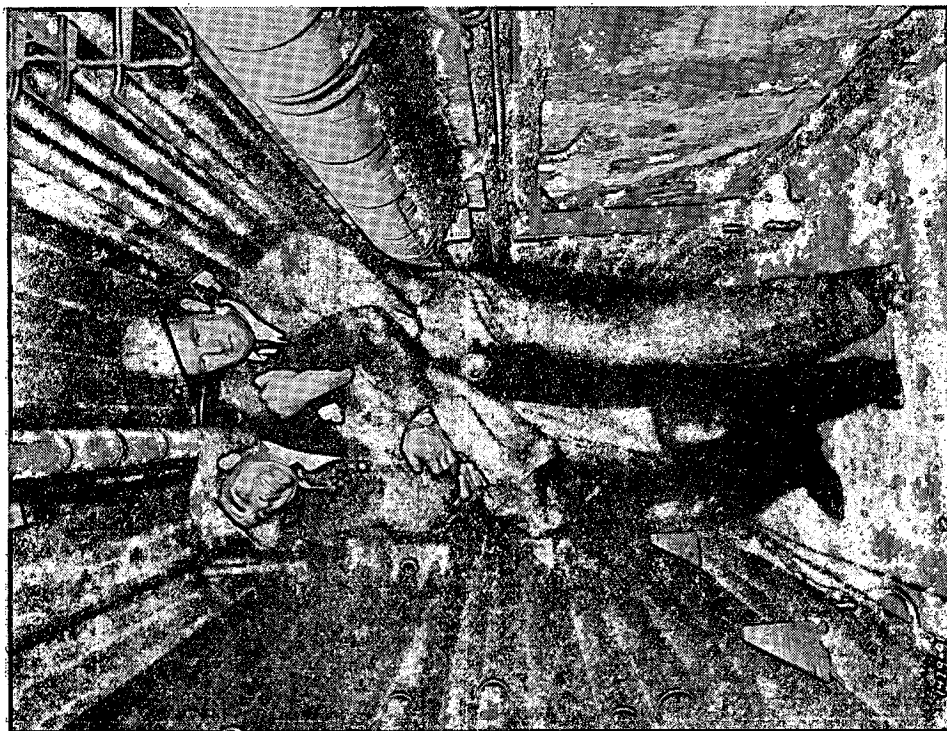
In *The Maltese Falcon* si narra di una accolta di avventurieri impegnati alla caccia di un favoloso gioiello, tanto prezioso quanto fatale, per il fascino ed il possesso del quale essi non arretrano di fronte al rischio né al delitto; e della lotta che un poliziotto privato, Marlowe (Humphrey Bogart) conduce contro quella strana gente perduta dietro un miraggio, schiava di una irraggiungibile felicità. La situazione è, come si vede, di quelle che la letteratura minore dei « gialli » e avventurosa ha proposto sovente, con piú o meno felici variazioni — e trova numerosi riscontri anche al di fuori della specializzazione poliziesca — mentre il falcone non tarda ad assumere l'entità e l'evidenza di un simbolo. Infatti esso vuol significare, da una parte, l'insana brama di ricchezza e, d'altro canto, (e qui si deve vedere un primo dato piú decisamente hustoniano) la statuetta sta a rappresentare la necessità di una lotta avente il fine in se stessa, come un fiume che non giunga mai alla foce, la fatalità che i Greci espressero nel mito di Sisifo.

Senza pertanto voler esagerare l'ampiezza di questo *thriller*, le illazioni suddette appariranno opportune ove si considerino le circostanze seguenti. Da anni quegli straordinari avventurieri (fra cui Sidney Greenstreet, pesante pigro impenetrabile, incarna efficacemente un campione della malavita dalla duplice natura di felino e pachiderma; e la maschera melliflua e decadente di Peter Lorre sembra fatta apposta per assecondare certi compiacimenti intellettualistici e letterari di un regista) da anni, e attraverso tre continenti, hanno fatto del Falcone la ragione unica della loro vita; alcuni di loro non l'hanno neppur mai visto, e ne parlano come in delirio, esaltazione mista a terrore; esso è insieme il loro scopo e la loro condanna; e il possesso di quel piccolo Moloch può significare la morte o la follia. Il tema centrale cosí enunciabile, è colato entro le tortuose pareti di un alambicco poliziesco; non tutto ciò che poteva rendere piú vero il film, piú universale il suo concetto, piú coerente la sua trama è stato tentato, o voluto; ché anzi molti effetti

The Red Badge of Courage John Huston

The Treasure of Sierra Madre John Huston

The African Queen John Huston

The Red Badge of Courage John Huston

The African Queen John Huston

Asphalt Jungle John Huston

Asphalt Jungle John Huston

Asphalt Jungle John Huston

sono ottenuti a prezzo di ingenuità (chissà se una trattazione decisamente impressionistica non avrebbe giovato); ma senza dubbio la insistenza sul motivo di quei sisifi che tornano sempre al punto di partenza, e il senso di suprema inanità che « avvolge » ogni loro gesto, costituiscono il risultato positivo del film.

Questo senso di lotta per la lotta e non di lotta per la vita, di cui possiamo scorgere in Hemingway un centro di irradiazione su tanto cinema e tanta letteratura moderna; e il senso di un ingranaggio gigantesco che finirà per travolgere chi ne è afferrato; e infine il senso dell'illusione umana che muore e rinasce dalle sue ceneri con eterna vicenda; sono ribaditi nel finale del film allorché, chiuso il « caso » poliziesco vero e proprio con la consegna alla giustizia di una assassina, i fanatizzati ricercatori del Falcone partono alla volta del Cairo dove, frattanto, pare che il gioiello sia stato trafugato. Ribaditi, e direi sigillati, dall'ultima battuta di P. Lorre che, richiesto di che cosa mai fosse fatto quel favoloso falco maltese per essere causa di tanta cupidigia, risponde, con quella sua aria di dolorosa nonchalance: « di ciò di cui son fatti i sogni ».

Sono parole di Shakespeare. Nell'atto IV, sc. I, della *Tempesta*. Prospero ha evocato alcuni spiriti e li ha fatti apparire al Principe Ferdinando; siccome questi si mostra turbato dalla visione il Duca-Mago gli dice:

> ... These our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air:
> And, like the baseless fabric of this vision
> The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
> The solemn temples, the great globe itself,
> Yea, all which it inherit, shall dissolve,
> And, like the unsubstantian pageant faded,
> Leave not a rack behind: We are *such stuff*
> *As dreams are made of*... (2)

Questi versi potrebbero figurare a modo di epigrafe, *in limine* non solo a *The Maltese Falcon*, ma anche ad altri successivi film del giovane regista.

Prima però di discorrere intorno a questi ultimi gioverà ricordare l'attività di sceneggiatore di John Huston. Colpisce a questo proposito, per certe particolari analogie, un modesto film di Negulescu, *L'idolo cinese*, anch'esso interpretato dalla coppia Greenstreet-Lorre e da Geraldine Fitzgerald. Tre persone, due uomini e una donna, che il caso ha riunito la notte di Capodanno, hanno acqui-

(2) Questi nostri attori, come vi ho detto, eran tutti fantasmi, e si sono dissoluti nell'aria, nell'impalpabile aria: e, allo stesso modo che la labile parvenza di questa visione, cosí le torri eccelse, i sontuosi palazzi, i templi solenni, e lo stesso globo terrestre, sí, con quanto in esso ha sede, si dissolveranno e, come svaní quello spettacolo immateriale, non una traccia lasceranno di sé: noi siamo *di quella materia stessa, di cui son fatti i sogni*...

stato in compartecipazione un biglietto della lotteria ippica, che verrà conservato di comune accordo sotto il piedistallo e la protezione di un Buddha di giada, sui cui misteriosi attributi la donna, superstiziosa, aveva messo al corrente i suoi scettici partners. Il loro numero viene estratto ed abbinato ad un cavallo; ma l'attesa del derby diviene spasmodica per uno dei soci che, nel frattempo, certe speculazioni sbagliate hanno condotto sull'orlo d'un'infamante rovina: questi vorrebbero perciò vendere il biglietto, il prezzo offerto essendo sufficiente per la sua salvezza. Ma la donna, forte della sua fiducia nell'idolo, si oppone e preferisce l'azzardo: o un en plein strepitoso o nulla. Giunto all'esasperazione, l'uomo impazzisce e la uccide, servendosi come arma della statua dell'idolo, proprio mentre il loro cavallo taglia primo il traguardo. Cosí il biglietto vincitore e accusatore, poiché reca le tre firme, non servirà al suo superstite possessore, John West (Peter Lorre) ad altro che ad accenderci, filosoficamente, un mozzicone di sigaro in una bettola.

Non è difficile valutare l'apporto personale di John Huston, sceneggiatore di questo film: anche quel biglietto della lotteria ha la consistenza illusoria di un sogno destinato, per una imponderabile, vigile fatalità a dissolversi, bruciando, «into thin air»: cosí come vanamente viene inseguito il Falcone, cosí come il vento disperderà l'oro dei desperados in *The Treasure of Sierra Madre*.

Quest'ultimo, girato nel 1947, desunto da un romanzo di B. Traven, è già un film che raccoglie in sé e presenta, fusi in un insieme organico e drammaticamente sviluppati con poche sbavature, tutti i motivi cari a John Huston. L'opera letteraria da cui proviene — non so quante altre volte la scelta di un soggetto fu meno casuale e piú congeniale — potrebbe andar definita come sviluppo e soluzione in termini di avventura di un tema antichissimo, saldandosi essa ad un filone la cui origine risale, in Oriente, a cinque e sei secoli avanti Cristo. Lo scrittore «misterioso» B. Traven, delle cui fortune Emilio Cecchi fu l'araldo in Italia, costituisce come noto il piú insolito e appassinante caso letterario del dopoguerra: ma dei suoi romanzi forse il solo «Ponte sulla Giungla» si mantiene in bilico, per un miracolo di equilibrio, proprio come il ponte descrittovi, fra l'avventura e l'elegia; mentre, tanto nel «Tesoro della Sierra Madre» quanto ne «La Carretta», il fascino di quella misura non si ritrova, ma una certa discordanza al suo posto. Simili scompensi non potevano non ripercuotersi sul film di John Huston, che abbiam visto anche in *The Maltese Falcon* incline ad indulgere a forzature e ingenuità per salvare determinati effetti drammatici o avvalorare una tesi; ma in sostanza l'opera si mantiene ad un notevole livello di dignità artistica.

La sua trama può riassumersi cosí: due americani, Dobbs e Curtis, incontrano a Tampico, Messico, un vecchio cercatore d'oro a nome Howard, che li associa a sé nella ricerca e sfruttamento di una miniera nota a lui solo. L'impresa sorte insperati risultati ma,

man mano che l'oro in pagliezze appesantisce i loro sacchetti, vien meno l'accordo e nascono contrasti. Durante il ritorno Howard è trattenuto dai selvaggi; e fra gli altri due si impegna una lotta mortale. Senonché, chi è restato vittorioso fra loro, viene a sua volta sopraffatto da alcuni banditi. Questi, però, ingannati circa il contenuto dei sacchetti, che credono zavorra intesa a frodare sul peso di certe pelli che i cercatori trasportavano per passare inosservati, gettano via la polvere aurifera (ministri inconsapevoli del millenario destino dell'« oro maledetto ») spargono in terra il tesoro ch'era costato vite umane: e il vento lo disperde nell'aria, « into thin air ».

Cosí, attraverso l'incontro con B. Traven, John Huston riesce a mettere a fuoco quello che sopra tutti gli sta a cuore fra i molteplici aspetti della vita; ed anche il dato simbolico, piú ingenuo e scoperto nei due film esaminati, si fonde qui maggiormente nella vicenda, fa corpo con essa; mentre il senso di arcano, affidato in *Idolo cinese* ad un rozzo deus ex machina e sovrapposto, quasi dichiarato, in *Mistero del falco,* qui davvero diviene incombente, creando una atmosfera di potente suggestione.

Come si è detto, *The Treasure of Sierra Madre* ripropone, modernizzata nell'apparto esteriore, immutata nella sostanza, una storia antichissima di cui, fra altri, fece argomento Geoffrey Chaucer per uno, il piú famoso, dei *Canterbury Tales.* Difatti il poeta, nel *Pardoners Tale,* databile intorno al 1390, che qualcuno ha amato definire la piú bella novella che mai sia stata scritta, mette in bocca ad un Mercante d'indulgenze la storia di tre dissoluti crapuloni che, partiti alla ricerca della Morte, per ammazzarla, trovano un tesoro e decidono di spartirselo di comune accordo, ma finiscono per uccidersi l'un l'altro per il possesso assoluto della ricchezza. Il racconto, annota Mario Praz, « è di origine orientale: la prima versione nota si trova negli *Jataka* (Racconti della Natività di Budda). La versione che piú si avvicina a quella di Chaucer è nel *Novellino,* nov. LXXXII: « Come Cristo andando un giorno co' discepoli suoi per un foresto luogo, videro molto gran tesoro » (3).

Della ininterrotta fortuna in Oriente di questa favola, fa fede un racconto del *Libro della Giungla* di R. Kipling, *L'ankus del Re*: Mowgli, l'uomo lupo, e Kaa, il saggio pitone, sono penetrati nella Pagoda di una città seporta, dove un immenso tesoro è custodito da un vecchio cobra ormai privo di veleno. Mowgli si impadronisce di un ankus (pungolo per elefanti) tempestato di rubini e turchesi, e il cobra avverte: « Bada, allora, che quella cosa non uccida te alla fine. E' la Morte! Ricordati, è la Morte!... » Piú tardi Mowgli, ripensando a quelle parole, getta via l'ankus nel folto della foresta. Un cacciatore lo trova: e nel giro di una sola notte le morti si succedono rapide; e l'ankus viene ritrovato all'alba da Mowgli accanto

(3) Mario Praz, *Geoffrey Chaucer e i Racconti di Canterbury,* Edizioni Italiane, Roma, 1947, pag. 357.

a tre cadaveri, ad armi insanguinate e resti di cibi avvelenati (qui l'analogia con il *Novellino* e con Chaucer è perfetta) ed egli lo sotterra per evitare altri guai (4).

Ora, non sarà stato ozioso, questo rapido excursus, se ci permette, proprio mentre riconduciamo John Huston nel pieno di una tradizione, di rilevare quali siano le sue caratteristiche originali, quali le varianti, gli arricchimenti piú notevoli. Innanzitutto, oltre che a quella pesante necessità della lotta per la lotta cui si è già accennato, i suoi personaggi ci paiono soggiacere fin dal principio alla vaga coscienza dell'inutilità finale dei loro sforzi, per cui essi accettano la sconfitta come qualcosa di inevitabile, anche se soltanto un incidente minimo, un'imprevedibile inezia, è bastato a rovesciare le loro sorti quando tutto sembrava andar bene: si pensi al personaggio interpretato da P. Lorre in *The Maltese Falcon*, all'apparizione di Gold Hat, il bandito, in *The Treasure of Sierra Madre,* alla cattura di «Doc» o al suicidio dell'avvocato in *Asphalt Jungle,* ecc. ecc.: sul volto di quegli sconfitti non scorgiamo ira, ribellione al destino, semmai un moto di dolorosa ironia, come se nel momento stesso in cui si vedono perduti ricevessero la conferma di un loro segreto presentimento, fossero liberati da un dubbio (5).

I motivi che si è andato fin qui mettendo in evidenza; una ferrea fatalità che diresti rispecchiare i disegni preordinati di una superiore Giustizia, ma che si compiace di elusive bizzarrie, di capricciose coincidenze, di piccoli trucchi per mascherare l'inevitabile dietro il casuale; il bisogno pratico di guadagno che si muta via via in accanimento totale, per un'affermazione di supremazia o per l'istinto stesso di conservazione; il graduale svuotamento, il progressivo perder consistenza — fino a ridursi qualcosa di simile a «ciò di cui son fatti i sogni» — dell'oggetto-simbolo su cui maggiormente si appuntano le cupidigie degli uomini: questi motivi ritornano e si armonizzano compiutamente nel film piú valido e bello di John Huston, *The Asphalt Jungle* (1950).

(4) Non è senza interesse notare come nel mediocrissimo film inglese tratto da *The Jungle Book,* la sceneggiatura si accentrasse proprio sull'episodio dell'*Ankus;* ma come il ritrovamento del tesoro nella Città Sepolta vi perdesse tutto il significato originario.

(5) Sorge spontaneo un raffronto con *La perla,* la piú unitaria, non la piú suggestiva, fra le opere di E. Fernandez. Anche lí infatti la meravigliosa perla nera trovata da un rozzo pescatore, Kino, suscitando cupidigie sfrenate, arreca disgrazie e lutti, finché il pescatore, perduto il figlio, conosciuto la fuga e l'agguato nelle paludi e l'omicidio, restituisce alle profondità dell'oceano il gioiello malefico. Tenendo presente che il soggetto del film fu ricavato da J. Steinbeck da una antica leggenda popolare messicana, queste somiglianze non tanto interessano per un accostamento Huston-Fernandez, quanto sono testimonianza della straordinaria diffusione e sopravvivenza di spunti leggendari di origine comune, o almeno della universalità di certi temi. I momenti migliori de *La perla,* i suoi «acuti», si toccano là dove il ritmo della sequenza si fa tutt'uno con gli slanci, gli scatti, le reazioni quasi ferine del protagonista: e in questo è una sostanziale differenza dai film di John Huston.

Molte scorie che appesantivano i precedenti film qui sono state eliminate, ciò che altrove appariva giustapposto ora è saldato e coerente, la stessa presenza del simbolo è meglio colata entro l'oggetto, alcuni prepotenti turgori son livellati a vantaggio del tono d'insieme, che si mantiene alto e schietto dal principio alla fine.

Il film descrive il conflitto a distanza fra la Polizia e una banda di gangsters, senza tuttavia ricalcare gli schemi di precedenti modelli né lasciarsi iscrivere nell'ambito del genere poliziesco o thrilling, cui si ricollega solo per i suoi aspetti esteriori. Esso sfugge anche, per un raggiunto equilibrio interno, al pericolo di apparire una specie di « morality » con la finale sconfitta dei reprobi, o di un « exemplum » circa i metodi della Polizia americana; non vi scorgi quel ricorso alla gag che è indice di frammentarietà, generalmente, nella sceneggiatura; mentre il suo anticonformismo è confermato, sul piano contenutistico, dal personaggio di un poliziotto bacato dietro cui si può intravedere una denuncia, cauta per forza di cose, non generica, della corruzione di certi organi amministrativi; e infine, che piú conta, buoni e cattivi non sono schierati in opposte quanto compatte e definite schiere: si pensi al toccante contrasto fra il gangster ferito e sanguinante che fugge verso la campagna e la radio della Polizia che trasmette: « Un individuo violento, pericoloso, privo d'ogni residuo di dignità umana... ».

La narrazione prende le mosse dalla costituzione, ad opera di un vecchio bandito, « Doc » Riedenschneider (Sam Jaffe), appena uscito di prigione, di una banda per effettuare un grosso colpo in una gioielleria, progetto dal « dottore » studiato e covato per lunghi anni, fino a identificarsi con la ragione stessa della sua vita. Della banda, in cui i singoli ruoli sono precisati contrattualmente, entrano a far parte uno « scassinatore », un « autista » e uno « sparatore ». *Questi fuorilegge* sono presentati come gente che non ha abdicato completamente alla dignità umana, ma che conserva una dolorosa coscienza della propria colpa: gente che, come lo « scassinatore », una precaria condizione umana imputabile a cause sociali e avente il suo addentellato preciso nella situazione di miseria di tutta una classe specialmente di italo-americani, ha spinto fuori della legalità, dal primo fallo concatenandosi poi i successivi; o che, come Dick Handley (J. Sterling), un grassatore di mezza tacca disprezzato nell'ambiente stesso della malavita, nutre un sogno impossibile di evasione, spera in un ricominciare da capo rappresentato dal riacquisto della fattoria paterna; o che, come il gobbo, quando si tratta di aiutare un amico non sta a chiedersi per che strada questi si metta e lo segue, contro ogni presentimento e benché la gestione di un piccolo bar potrebbe permettergli di tirar avanti senza grossi guai.

Simpatia, dunque, di John Huston per i malviventi, per coloro che la società prima spinge a ribellarsi poi condanna? Qualcosa, dunque, come un « satanismo » hustoniano con banditi-angeli deca-

duti? o un «prometeismo» romantico con Zeus identificato in quel complesso di ingiustizie, di ipocrisie, di egoismi, di sfruttamenti e sopraffazioni che rappresenta il marcio di una società e in particolare di quella americana? Non credo che si possa sostenere appieno una simile tesi, anche se allettante e se istanze sociali, esplicite condanne a certi ordinamenti, istituzioni ecc. siano innegabili in questo ed in altri film del nostro. Ma per quello che riguarda la «simpatia», essa va incondizionatamente verso coloro che lottano fino all'ultimo, sia pure condannati ab aeterno alla sconfitta, con mezzi leali, senza tradire se stessi o gli amici: si è già fatto il nome di Hemingway, e qui torna ancora a proposito.

Cosí, la banda per lo svaligiamento della gioielleria si costituisce sulla base di reciproca solidarietà e di — relativa — onestà: infatti nessuno dei quattro verrà meno ai patti, ognuno s'accontenterà del compenso stabilito (6). Ad essi si contrappone polemicamente la figura ambigua di un avvocato che, offrendosi come finanziatore dell'impresa tramite un losco vigliacchetto, Cobby (Marc Lawrence), e come ricettatore della refurtiva, prepara invece il tradimento per impossessarsi dell'intero bottino. A questo punto possiamo osservare come nel personaggio dell'avvocato si concentri il motivo dell'«auri sacra fames» predominante nel *Falcone* e nel *Tesoro*, ed al tempo stesso si sdoppi, abbassandosi ad un livello piú pratico e perdendo quel coefficiente, in fondo idealistico, che abbiam definito di lotta per la lotta.

Non appena il colpo viene portato felicemente a termine e i gangsters stanno per allontanarsi, capitano una serie di imprevedibili incidenti le cui conseguenze, come una macchia d'olio che s'allarghi, porteranno i colpevoli alla cattura o alla morte. Il piano dell'avvocato per disfarsi di Riedenschneider fallisce grazie all'intervento di Handley, che a sua volta viene ferito all'addome. Ma da quel momento i gioielli rubati non avranno piú valore di una collezione di vetri colorati o di un sacchetto di noccioline. Ricordate la scena in cui Doc offre a Handley una manciata di gioielli e quegli, dopo averli soppesati nel palmo della mano ed averne ammirata la lucentezza, li rifiuta con una spallucciata di indifferenza? Proprio qui

(6) La riconducibilità di fenomeni diversi ad un unico ceppo di ispirazione non è soltanto confermata da forti analogie ma anche ribadita per legge di contrasto. Cosí ad es., mentre per *The Treasure of Sierra Madre* si può richiamare, per esprimere un giudizio sul comportamento di certi uomini, il proverbio che ammonisce «nulla societas inter malos»; al contrario *Asphalt Jungle* inquadrando lo stesso motivo da una diversa angolazione, ci presenta una simpatica camaraderie fra malviventi. Cosí l'antitesi fra Dobbs e Curtis da una parte e gli svaligiatori della gioielleria dall'altra è altrettanto probante di una interiore «unità» hustoniana quanto la sottile parentela, ad es., fra il vecchio Howard di *Treasure* e Doc di *Asphalt Jungle* e, sotto qualche aspetto, il personaggio di Peter Lorre di *Maltese Falcon* (ritrovarsi a quota zero; acquiescenza di fronte al destino, ecc.).

possiamo cogliere il punto centrale del film, collegare questo simbolo dei preziosi senza pregio a quelli precedentemente esaminati: al falcone inseguito e mai raggiunto, al biglietto vincente che va in fumo, alla polvere aurifera dispersa dal vento: ed anche, come vedremo, al lavoro di scavo dei rivoluzionari in *We Were Strangers* per il suo rivelarsi, infine, terribilmente inutile e segnare il fallimento dell'impresa.

La conslusione di *Asphalt Jungle* non giunge inaspettata, arbitrariamente: è il concatenarsi stesso degli avvenimenti che la giustifica su un piano, oltretutto, di attendibilità e verosimiglianza. L'avvocato, per sfuggire all'arresto, si suicida e ritrova la sua dignità nel momento estremo. Lo scassinatore muore per la ferita accidentale riportata la notte dell'impresa: le scene nello squallido interno newyorkese sono di un realismo che ricorda analoghe ambientazioni di *Naked City* e *Call Northside 777* (7). Il gobbo e Cobby vengono arrestati. Doc riuscirebbe forse a sfuggire alla cattura e passare il confine se un minimo ritardo non lo perdesse: un nuovo intervento di quella fatalità che permea il clima stesso del film. Anche lo «sparatore», ferito, tenta la fuga, con la sua donna, verso

(7) Si affaccia a questo punto un problema assai allettante, se ci chiediamo quale rapporto si possa stabilire fra opere come *Naked City* di J. Dassin, *Call Northside 777* di H. Hathaway, *Boomerang* di E. Kazan ed altre per cui si è parlato di «neorealismo» americano, e *Asphalt Jungle*, sul piano storico di una evoluzione di tendenze. Mi limiterò ad osservare (sfiorando la grossa questione senza addentrarmi) che il pregio di quelle opere «neorealistiche», il favore da esse incontrato presso critica e pubblico, e al tempo stesso il loro limite interno, si possono ricondurre, in linea di massima, a quel tono rivoluzionario, di avanguardistico, di polemico che costituí il loro stimolo e la loro misura. La carica era destinata ad esaurirsi qualora fosse stato raggiunto il punto di saturazione nell'atmosfera di curiosità e di simpatia che si addensò intorno a quella produzione svincolata, a quei film di piglio cronachistico, asciutto. Se abbiamo poi assistito al ripiegamento di uomini come E. Kazan, J. Dassin, H. Hathaway, W. Keighley, A. Werker ecc. su posizioni piú tradizionali, dopo la ventata entusiasmante, senza che nelle loro successive opere restassero apprezzabili tracce dell'esperienza condotta, dobbiamo postulare che sia mancata loro proprio la forza di far scaturire una sintesi, dall'opposizione fra la libertà della nuda cronaca e il freno della tradizione: si pensi anche ai soli *Panic in the Streets* (1950) e *Viva Zapata* (1952) di Kazan. Ora io credo che, con l'eccezione di Dmytryk e il suo *Give Us This Day*, l'eredità migliore di quella corrente definita «neorealistica», di troppo breve durata per andar oltre certe premesse e certe promesse, sia stata raccolta, assorbita in parte almeno, da registi come M. Robson (*The Edge of Doom*, 1950), R. Wise (*The Set-up*, 1949, uno dei capolavori della cinematografia americana dell'ultimo periodo, pur nei suoi limiti di «durata»), B. Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950, e *The Big Carnival*, 1951) e infine J. Huston (*Asphalt Jungle*, 1950) uomini che erano rimasti al di fuori della corrente vera e propria (della quale forse sarà additato come massimo esponente non un regista, sí un produttore, Mark Hellinger) ma che seppero avvalersi, nelle opere citate, di quanto di buono essa aveva operato, cogliendo il frutto di esperienze preziose ma puntando su risultati che fossero validi in senso piú assoluto.

la sospirata campagna. Mentre, braccato dalla Polizia, egli fila sull'autostrada, in preda al delirio, crede di star tornando alla « sua » fattoria; sceso dalla macchina, corre pei campi finché, dissanguato, cade e un branchetto di polledri gli si fa attorno annusando. Se questo finale georgico, veramente ampio, ispirato, marca una contrapposizione lirica e drammatica, fra la città insidiosa, tetra, ostile, e l'aperta, fresca quiete dei campi; esso segna anche la ripresa, la *variatio*, di un tema centralissimo per Huston: l'uomo che insegue il sogno della sua vita e soccombe nel momento stesso in cui sfiora la meta. Ecco quindi riproiettare su un singolo personaggio (con procedimento che possiamo lontanamente paragonare alla licenza o envoi d'una canzone, con la ripresa delle rime principali) la sintesi drammatica di *Asphalt Jungle*, ed uno dei comuni denominatori cui sono riconducibili gli altri film di John Huston.

Anche *We Were Strangers*, come già accennato. La vicenda di questo film (tit. ital. *Stanotte sorgerà il sole*), che è del 1949 e che alcuni considerano, opinione da me non condivisa, come il risultato piú probativo ottenuto finora dal nostro, s'accentra intorno ad una congiura insurrezionale contro il dittatore cubano Machado, da parte di un gruppetto di rivoluzionari capeggiato da un americano, Tony Fenner (John Garfield). Il piano per l'attentato contro il tiranno richiede una lunga, estenuante preparazione: si tratta di scavare un cunicolo che giunga fin sotto un punto predisposo dell'area cimiteriale della città, quindi uccidere un senatore e attendere Machado e gli altri membri del Governo alle esequie, che si celebreranno con solenne ufficialità e farli saltare in aria. Senonché tanto il lavoro di scavo quanto l'assassinio del senatore, si rivelano inutili per il semplice fatto che i funerali del gerarca non avranno luogo all'Avana come previsto.

Ora, in base all'agevole assimilazione del significato di « eroica inutilità » in cui sfocia il lavoro di scavo dei ribelli ed analoghe significazioni rilevate in altri film di John Huston, non credo comporterebbe una stridente forzatura dei termini accedere alla tesi, enunciata in via di supposizione da F. Di Giammatteo, nella recensione citata, quand'egli si chiede se mai John Huston non intendesse esaltare « la *resistenza* in assoluto, contro tutti e contro tutto... per una specie di purissima esigenza morale », cioè, in altre parole, la esaltazione, che qui ripetutamente accennato, della lotta per la lotta.

D'accordo con Di Giammatteo sulle mende di *We Were Strangers*, specie per quanto riguarda lo « scioglimento esteriore e fittizio » del film, con quella sommossa che sembra dettata da una semplice esigenza formalistica di movimento, tanto piú deprecabile in quanto snatura e dissipa quello che poteva essere il tema piú originale del lavoro.

Alla presente esegesi nessun elemento nuovo importante recherebbe un film mediocre come *Key Largo* (*L'isola di corallo,* 1948) se il suo finale, liberato nel ritmo dalle empasses d'una impostazione teatrale troppo gravante, non costituisse una conferma *indiretta* delle influenze hemingwaiane già abbondantemente riscontrate nell'opera del nostro, e sulle quali si appoggia in gran parte questa interpretazione del mondo morale hustoniano.

Infatti la sequenza finale di *Key Largo* è un riecheggiamento, anzi una ripetizione quasi ad litteram, con lieto fine, del finale di *To Have and Have Not*: il maggiore Mc Cloud (Humphrey Bogart) viene a trovarsi nei confronti del gangster Johnny Rocco (E. G. Robinson) e suoi accoliti, nell'identica situazione di Frank Morgan nei confronti dei rivoluzionari cubani. Entrambi gli « eroi » debbono condurre con un battello, sotto minaccia, in salvo all'Avana (perfino la corrispondenza geografica è calzante: le Keys e il Golfo del Messico) dei fuorilegge inesperti di motori e manovre nautiche; e tanto l'uno che l'altro, dopo una certa esitazione ch'è il riflesso di una loro diversa « crisi » di coscienza, decidono di rischiare il tutto per tutto e liberarsi degli incomodi passeggeri. Il loro piano per effettuare tale impresa presenta singolarissime analogie, che naturalmente nel dramma di Maxwell Anderson non poteva sussistere: e si consideri lo strattagemma di Morgan per disfarsi del fucile mitragliatore e quello di Mc Cloud per eliminare il primo bandito; e si pensi a quei che soffrono il mal di mare; e si ricordino le fasi del conflitto, salvo l'ultima, con Mc Cloud e Morgan feriti tutti e due da un avversario che sembrava spacciato; e si dica se quei due battelli, pieni di cadaveri, rimasti privi di carburante per foratura del serbatoio, col pilota ferito, non sono proprio due imbarcazioni gemelle!

E poi non si peccherebbe di eccessiva sottigliezza, credo, a prolungare la linea che abbiam visto congiungere il Falcone, il biglietto della lotteria, l'oro maledetto, i gioielli rubati e la galleria sotto il cimitero, già rilevati come altrettanti simboli di « inutilità », fino a toccare anche la valigetta di soldi falsi che, qui in *Key Largo,* rappresenta l'affare inutilmente concluso dai banditi.

Ma, su un altro piano, occorre osservare come *Key Largo* sia mancato *proprio nel senso* in cui è mancato *We Were Strangers,* cioè in un punto che in questi due film *doveva* diversamente costituire un ganglio vitale dell'azione e dell'indagine psicologica e a cui, viceversa, è mancata un'adeguata messa a fuoco: intendo alludere, per *We Were Strangers,* all'uccisione del Senatore che « avrebbe potuto costituire (come giustamente osserva Di Giammatteo, recens. cit.) l'autentico problema morale su cui impostare il film »; e, per *Key Largo,* all'uccisione dei due indiani evasi da parte dello sceriffo: essi erano stati condannati a soli trenta giorni di prigione ed

avevano deciso di costituirsi ma, falsamente accusati di delitto da Rocco, trovano quella tragica e beffarda morte su cui il film, stranamente, sorvola appena senza dare alla circostanza tutto il risalto che meritava; sbrigandosela anzi con una sommaria preparazione, con una affrettata narrazione diretta, e con un commento dialogico tanto superficiale quanto fastidiosamente inadeguato (8).

Le conclusioni della presente nota si ricavano facilmente dal suo contesto, perché torni ad insistervi su. Ciò che sopratutto premeva era appunto tracciare le linee di quella che si definí all'inizio « continuità » hustoniana, e dirimere alcune contraddizioni solo apparenti, dissipare alcune incomprensioni, allo scopo di restituire una fisionomia piú armoniosa e, se non m'illudo, anche piú vera, ad un regista cui si vorrebbe negare una qualsiasi « caratteristica precisa ». Per quello che riguarda la determinazione dei valori assoluti, un giudizio definitivo apparirebbe oggi ancora prematuro. Di pregi e difetti, di impennate e intemperanze si è cercato qui di dire equamente. Resta il punto fermo di *Asphalt Jungle* che penso potersi ritenere uno dei film americani piú importanti di questi ultimi anni, ed una delle opere piú validamente suggestive lungo la scia di *Scarface*, di *Dead End* e pochissimi altri rappresentanti di un « genus » che talvolta è assurto ad altezza d'arte. Ma con *Asphalt Jungle* possiamo considerare chiuso, degnamente concluso, un intero « ciclo » nell'attività di John Huston, ciclo del quale appunto si è qui tentato di porre in evidenza gli aspetti salienti e comuni, per abbozzare una sintesi dei diversi fattori costitutivi, le diverse esperienze umane, i diversi incontri letterari, colti nel loro sviluppo e nel loro confluire alla formazione di una « personalità » ricca e alla creazione di una opera che, se posso azzardarmi ad una previsione, rimarrà.

Pier Francesco Paolini

(8) Non si è tenuto conto, nel presente quadro, di *In This Our Life* e *Across the Pacific* (1942) che oltre ad essere indiscutibilmente opere minori, nessun elemento avrebbero offerto alla delucidazione di temi, o suggerito per la comprensione di aspetti hustoniani. Quanto a *The African Queen* (1952), il film non era ancora giunto in programmazione in Italia al momento della stesura del presente scritto.

Per quel che riguarda l'attività di John Huston, Maggiore nell'esercito U.S., come documentarista di guerra, rimanendo alle informazioni contenute nel saggio *Dieci anni di Cinema Americano* (1939-1949) di Giulio Cesare Castello, *Bianco e Nero* a. XI, n. 12, pag. 11, in cui si sottolinea l'anticonformismo di *The Battle of San Pietro* (1944) e di *Let There Be Light* (1945); e a proposito del primo che non mi consta esser mai giunto in Italia dove fu girato, citerò una recensione di *Newsweek*: « Its great distinction is its constant, bitter, admiring, pitying awareness of human beings. Its narration... is repeatedly given life and resonance by images... The huge close-ups... have the simple immediacy of good family snapshots — and the enduring majesty of a heroic frieze. Huston's treatment... of the 700-year-old, shattered little town and its inhabitants, is no less devoted to human meaning ».

Filmografia

John Huston, figlio di uno dei piú quotati attori di Broadway, l'irlandese Walter Huston, è nato nel 1906 nel Nevada (Missouri). Ha compiuto i suoi studi alla Lincoln Hight School di Los Angeles, e si è dato successivamente alla boxe, alla recitazione, alla carriera militare — diventando tenente della cavalleria messicana — al giornalismo. Nella sua carriera di pugile professionista, come medio-leggero, vinse ventitre su venticinque incontri. « Il fatto che col pugilato avrei potuto viaggiare lungo tutta la costa del West influí molto su questa mia scelta ». « Qualsiasi persona abbia uno spirito artistico deve vedere il mondo, se vuole riprodurre con fedeltà scene e caratteri ». « Oggi gli avvenimenti si susseguono con tale rapidità che se uno scrittore non attinge notizie direttamente dalla vita si accorgerà in seguito di avere creata una prosa monotona e irreale. Cosí il pittore deve vedere la scena che dipinge per poter creare un buon quadro. Nella stessa maniera l'artista si deve immedesimare nel personaggio che interpreta e nel luogo e nell'ambiente in cui esso si muove ».

Fu Walter Huston, il vecchio Howard del *Tesoro della Sierra Madre*, che riuscí a distoglierlo dal pugilato ed a convincerlo a recitare procurandogli una piccola parte in una produzione teatrale intitolata « Ruint ». « Questa prima esperienza bastò a convincermi che se avessi abbandonato il teatro mi sarei rovinato per sempre ».

Cominciò a scrivere racconti durante la sua vita militare. Fece il giornalista e studiò particolarmente le questioni d'arte. Fu a quel tempo che iniziò la sua collezione di arte pre-colombiana, considerata — si dice — una delle piú pregiate nel mondo.

I primi racconti da lui pubblicati su « American Mercury » erano ispirati dai ricordi di un pugilatore. Scrisse anche per il teatro (« Frankie and Johnny ») e fu attore con William Wyler. Collaborò con lui allo scenario di *House Divised* e di *Jezebel* (*La ribelle*). Scrisse anche scenari, in Inghilterra, per la Gaumont British. Tornato a New York lavorò per il periodico « The Mid Week Pictorial » e, con *Three Strangers*, divenne scenarista della Warner Bros.

Ha collaborato ai seguenti scenari: *Jezebel, Sergente York, Clitterhouse, Jaurez, Hight Sierra.*

Ha girato i documentari *Perché combattiamo* (serie in collaborazione), *Report from the Aleutians* (1943), *The Battle of San Pietro* (1944). Nel 1945 ha realizzato un importante documentario (di cui è proibita la proiezione al pubblico), ordinato dall'esercito e dedicato alla rieducazione dei feriti mentali: *Let there be Light.*

Ecco i film da lui diretti:

1941 *The Maltese Falcon* (*Il falcone maltese*).
scenario di John Huston *dal romando di* Dashiell Hammett - *fotografia*: Arthur Edeson - *musica*: Adolph Deutsch - *attori*: Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Sydnet Greenstreet, Ward Bond - *produzione*: Warner.

1942 *In this our Life (In questa nostra vita)*
scenario di Howard Koch *dal romanzo di* Ellen Glascow - *fotografia*: Ernie Haller - *musica*: Max Steiner *e* Hugo Freidhofer - *attori*: Bette Davie, Olivia de Havilland, George Brent, Dennis Morgan, Charles Coburn - *produzione*: Warner.

1943 *Across the Pacific (L'isola dei coralli).*
scenario di Richard Macaulay *dal romanzo di* Robert Carson - *attori*: Humphrey Bogart, Marie Astor, Sydney Greestreet, Charles Halton, Sen Yung, Monte Blue - *produzione*: Warner.

1947 *The Treasure of Sierra Madre (Il tesoro della Sierra Madre)*
scenario di John Huston *dal romanzo di* Bernard Traven - *fotografia*: Ted Mac Cord - *musica*: Max Steiner - *Attori*: Humphrey Bogart, Tim Holt, Walter Huston, Bruce Bennet, Barton Mac Lane - *produzione*: Warner.

1948 *Key Largo*
scenario di Richard Brooks *e* John Huston *dall'opera teatrale di* Maxwell Anderson - *fotografia*: Carl Freund - *musica*: Max Steiner - *attori*: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Edward G. Robinson, Lionel Barrymore, Claire Trevor, John Rodney - *produzione*: Warner.

1949 *We were Strangers (Stanotte sorgerà il sole)*
scenario di Peter Viertel *e* John Huston *da ''Rough'' di* Robert Sylvester - *fotografia*: Russell Metty - *musica*: George Antheil - *attori*: John Garfield, Jennifer Jones, Pedro Armendariz, Ramon Novarro, Gilbert Homan, Willy Cassell - *produzione*: Columbia.

1950 *Asphalt Jungle (Giungla d'asfalto)*
scenario di Ben Maddow *e* John Huston *dal romanzo di* W. R. Burnett - *fotografia*: Harold Rosson - *musica*: Miklos Rozsa - *attori*: Sterling Mayden, Louis Cathern, Jean Hagen, James Whitmore, Same Jaffe, John Mac Intire - *produzione*: M.G.M.

1951 *The Red Badge of Courage (La prova del fuoco)*
scenario di John Huston *e* Albert Band *dal romanzo di* Stephen Crane - *fotografia*: Harold Rosson - *musica*: Bronislan Kaper - *attori*: Audie Murphy, Bill Mauddin, Andy Devine, Royal Dano, John Dierkes - *produzione*: M.G.M.

1951 *The African Queen (La regina d'Africa)*
scenario di John Huston *e* James Agee *dal romanzo di* C. S. Forester - *fotografia*: Jack Cardiff - *musica*: Allan Grey - *attori*: Humphrey Bogart, Katherine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull - *produzione*: United Artists.

1952 *Moulin Rouge*
fotografia: Oswald Morris - *attori*: Colette Marchand, Jose Ferrer, George Lanne - *produzione*: Romulus Film (Gran Bretagna) - *distribuzione*: United Artists.

1953 *Beat the Devil (Il tesoro dell'Africa)*
soggetto da un romanzo di Helvick - *sceneggiatura*: Truman Capote - *attori*: Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Humphrey Bogart, Peter Lorre, Edward Underdown.

Tra i principali scritti su John Huston ricordiamo, anzitutto, un numero di «Positif» (agosto 1952, n. 3, Parigi) dedicato al regista, con articoli di Madeleine Vivès (*Asphalt Jungle*), Jacques Doniol Valcroze (*The Red Badge of Courage*), Jacques Demeure (*The African Queen*), Michel Subiela (*The Treasure of Sierra Madre*), Edoardo Bruno (*Huston, témoin d'une societé*), Jean Louis Touchant (*Naissance du héros hustonien*), Bernard Chardère (*Pour un juste hommage*), Jacques Demeure (*Bogart et Huston*).

E inoltre:

David A. Mage, *The Way John Huston Warks,* in «Films in Review», New York, ottobre 1952.

Jean Desternes, *Le Trésor de la Sierra Madre,* in «Revue du cinéma», numero 18, Parigi, 1948.

Peter Ericsson, *The Treasure* e *Key Largo,* in «Sequence», n. 7, Londra, 1948.

Derrick Grigs, *Asphalt Jungle,* in «Seguence», n. 12, Londra, 1950.

Gavin Lambert, *Asphalt Jungle,* in «Sight and Sound», Londra, 1950.

Gilles Jacob, *Du coté de chez Huston,* in «Cahiers du cinéma», n. 12, Parigi, 1951.

Giuseppe Sibilla, *John Huston, elementi per un profilo,* in «Eco del cinema», n. 41, Roma, 1953.

Giulio Cesare Castello, *Dieci anni di cinema hollywoodiano,* in «Bianco e Nero», n. 12, Roma, 1950.

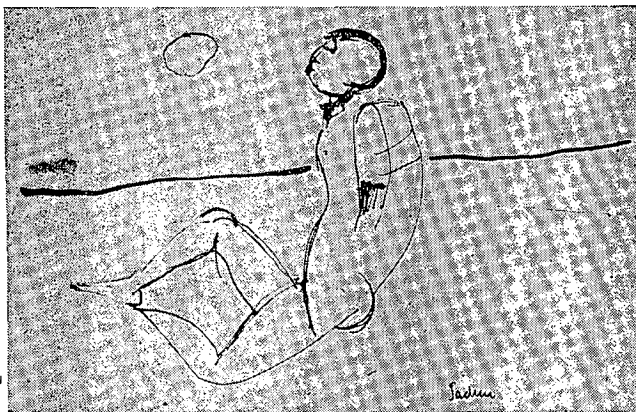
Guido Gerosa, *Il cinema hollywoodiano,* in «Bianco e Nero», n. 11, Roma, ottobre 1952.

Federico Frascani, *Per andare in Africa Huston parte da Ravello,* in «Cinema nuoco», n. 8, Milano, 1953.

Karel Reisz, *Interview with Huston,* in «Sight and Sound», gennaio 1952.

Gavin Lambert, *The Red Badge of Courage,* in «Sight and Sound», genn. 1952.

Recensioni e scritti sui film di John Huston si leggono anche su *Bianco e Nero,* su *Cinema* e su altre riviste italiane.

m. v.

Variazioni e commenti

Quale crisi?

Da qualche tempo il consueto gruppetto di esteti di sinistra, seguiti da rare anime candide, va agitando — con i soliti dibattiti, questionarî e interviste interpretative — il problema di una crisi che travaglierebbe il cinema italiano.

Nessuno vorrà contestare a chicchessia il diritto di sentirsi insoddisfatto o di veder nero, ma tali opinioni per essere accettabili debbono possedere un minimo di oggettività e una documentata presentazione di cause.

In fondo, anche noi potremmo avere motivi di doglianza per questa annata iniziatasi sotto il segno di opere freddamente intellettualistiche e non suscitatrici di alcuna commozione estetica, raggelate da un falso moralismo come quelle del Soldati e dell'Antonioni, ma, poiché crediamo al carattere gratuito dell'opera d'arte, non ci appare paradossale che all'annata grassa di Due soldi di speranza *e di* Europa '51 *succeda quella magra, in cui si tentacola in cerca di qualche film da inviare alle grandi mostre di Cannes e di Venezia.*

Ai periodi di ispirazione rigogliosa sia nel mondo poetico individuale dell'artista che in un clima estetico storicamente configuratosi succedono pause di silenzio e di ripensamento critico.

In realtà la crisi — se crisi c'è — ha questo valore. Si è placata la grande ondata neo-realistica e i vecchi trionfatori del neo-realismo e i nuovi registi interrogano questa esperienza e cercano, come ci confermano nelle opere piú recenti De Sica, Rossellini, Blasetti, di separare in essa quanto fu contingente da quanto appare duraturo, quanto è ormai caduco da ciò che invece costituisce elemento condizionante di una tradizione cinematografica.

Il momento critico o riflessivo è succeduto a quello creativo, i motivi di ispirazione si sono fatti rari o piú incerti e chi era abituato alla rigogliosa fioritura degli anni passati non può non dolersi di questo apparente ristagno che è — peraltro — necessario, come una prevedibile fase di un processo che tutte le storie dell'arte invariabilmente segnano nella loro ciclica vicenda.

Si è detto che la «quantità» (140 film all'anno) ha finito con il danneggiare la ''qualità'' e anche questo ci sembra un discorso astratto. Per creare un certo clima produttivo, decoroso e costante,

oltre ad alcuni film-guida, è necessario un forte impegno industriale, a meno che non si voglia lasciar tutto all'improvvisazione e alla miracolosa apparizione del capolavoro.

In ogni modo il fatto industriale del cinema italiano di oggi, sia pure con tutti i suoi arcinoti difetti, è una realtà positiva e ancor più lo sarebbe se pastoie, create da discutibili contabili della pubblica amministrazione, non avessero ritardato la funzionalità di un congegno legislativo, favorevole al cinema, e tale da incrementarne e migliorarne gli sviluppi.

A queste difficoltà — oltre alla diffidenza da parte di alcuni produttori a non rinnovare con coraggio le loro troupes *artistiche, spesso limitate a soggettisti di chiara fama, ma ormai poveri di idee, a registi esauriti e ad attori dai ruoli chiusi — si deve quel certo* impasse *che molti hanno notato negli sviluppi del cinema italiano.*

Ci sembra quindi estremamente fazioso segnalare il pericolo di una crisi vera e propria ed attribuirla — per sovrappiù — alla censura governativa.

Ora — se si vuol guardare il problema senza generalizzare eventuali casi di imprevista interpretazione di disposizioni che in fondo riposano sull'opinabilità di chi le amministra — non si può non riconoscere che sino ad ora ben poche ideologie politiche e concezioni morali hanno influito su questa delicata forma di controllo dell'attività cinematografica.

Ne è una riprova la recente lettera dell'on. Andreotti alla "Rivista del Cinematografo" e il fatto che mai tanti film sconsigliati o limitati dalle organizzazioni di controllo della Chiesa o di enti morali sono apparsi sugli schermi come in questo periodo.

E' chiaro che la via al torbido e alla pornografia, facile via per chi non crede nell'intrinseca purezza dell'opera d'arte, è stata sbarrata ma in ogni modo molte scorciatoie sono rimaste, giustificate forse da una maggiore dignità artigianale o da un più forte rischio produttivo.

Tante quante bastano a far cadere ogni accusa di eccessi soffocatori. Insieme con le opere a sfondo sessuale si dice che sarebbero cadute sotto le forbici del censore opere a sfondo sociale non gradite al governo. In realtà molti film, o in maniera apertamente polemica o in più sottili ed ambigue espressioni, sono stati il riflesso di ideologie classiste (come in De Santis) o anarchico-romantiche (come in Zavattini-De Sica) senza che da parte delle autorità censorie fossero posti particolari ostacoli all'edizione dei film stessi.

Recenti episodi come quelli occorsi ad un film dell'Antonioni girato in Francia, il consueto costume delle censure private o di Stato dell'America del Nord e i noti controlli conformistici dei paesi a indirizzo comunista dimostrano che — al paragone — l'Italia respira una delle atmosfere più liberali ed aperte.

Non si domandano tessere né certificati di battesimo e lo dimo-

stra l'alta percentuale di oppositori non soltanto del governo in carica, ma della stessa democrazia che fanno tranquillamente del cinema, godendo di un sistema a cui essi medesimi non credono.

Chi crede nella democrazia sa invece che l'errore finisce — in un clima in cui sia consentita una dialettica di forze ideali e morali — per autoeliminarsi, a patto però che questa dialettica esista.

Se — in nome della libertà — fosse consentito campo di azione soltanto ai pornografi o ai marxisti avremmo — per altri versi — una uniformità che della libertà è proprio la negazione.

Auguriamoci quindi che gli uomini di cinema italiani sappiano comprendere l'attuale momento, le loro responsabilità e — assieme alle ambasce che al loro lavoro non mancano — il vantaggio di vivere in condizioni ambientali politiche, economiche e professionali che pochi Paesi, come il nostro, possono oggi offrire.

Cineserie

D'accordo con alcuni amici che certi film di propaganda (di illustrazione di un costume — direbbe qualche esteta indipendente —) è meglio farli vedere, poiché il celarli costituisce dar loro credito e valore, ma questo ragionamento che poteva anche applicarsi alla programmazione di Vittoria del popolo cinese *sa di opportunità politica.*

Il mancato divieto che ha colpito questo film e un Circolo romano che intendeva proiettarlo, può essere invece ispirato a criteri giuridici, di cui non si può non tener conto, soprattutto da parte di chi facilmente si trincera dietro un rigoroso e austero costituzionalismo.

E' noto che i Circoli del cinema possono proiettare per ragioni di studio film sforniti del regolare visto di censura. Si è detto che tali film debbano avere un particolare interesse artistico e culturale, perché godano di tale privilegio, ma poiché lo stabilire il valore artistico di un film non può rientrare per la sua opinabilità nei canoni schematici di una disposizione di legge, è chiaro che l'Autorità di volta in volta si attiene a quei criteri — dettati dalla consuetudine — che dànno ad un film e all'ambiente che lo accoglie quel crisma di scientifico distacco per cui le opere di Eisenstein o gli incubi sessuali degli espressionisti — che pur non ebbero e non hanno facoltà di esser presentati in visione normale — possono apparire sugli schermi di un Circolo del cinema, senza che nessuno li consideri semplice esaltazione di un sistema politico o di una disperata e preoccupante visione del mondo.

Ma quando viene presentato ad un pubblico, in cui ai soci si uniscono, forse piú numerosi, occasionali invitati, sí da raggiungere gli aspetti formali e sostanziali di una proiezione come tante che se ne svolgono in un qualsiasi cinematografo, un film che nello stesso

periodo di tempo non riesce ad ottenere il suo visto di censura e questo film non è stato filtrato da alcuna tradizione che lo ponga in quel cielo di culturale distacco di cui prima si diceva, non siamo forse di fronte ad un modo più o meno brillante di arrivare per una via traversa là dove per vie consuete non è possibile?

Se di ogni film che — per motivi su cui qui non vogliamo fermarci — non ottiene il visto di censura si organizzasse, attraverso una proiezione nei cento e passa circoli del cinema che esistono in Italia, una proiezione "in nome dei diritti della cultura" che cosa ci starebbe a fare la censura stessa e a che varrebbe dare o non dare dei "visti"?

E' nostro parere che servirsi della cultura per fini ad essa estranei o contrastanti non soltanto arreca gravi compromissioni al libero svolgersi dei fatti culturali ma danneggia quegli stessi fini che — sotto etichette culturali — volevano esser contrabbandati.

Open Gate

All'aristocratica insegna del raffinato ritrovo romano si sono riuniti in Settimana Santa critici, scrittori e uomini di cinema per discutere sul tema "Chi è l'autore del film?".

Auspice del dibattito il nostro caro Alessandro Blasetti che ci ha ricordato, nella sua presa di posizione a favore del soggettista-sceneggiatore come coautore del film assieme a un regista detronizzato dalla sua unicità di creatore, gli innumeri episodi — consueti ad altri campi dell'arte — in cui poeti, pittori o drammaturghi hanno creduto di poter trarre dalla loro esperienza, sia pure notevole e significativa, canoni estetici e orientamenti critici.

E' sempre finito in questi casi che all'artista la storia ha conservato l'ammirazione, ignorando l'esteta.

*Il dibattito in ogni modo ci ha riportato a molti anni indietro, perché sotto sotto il problema non era tanto su chi fosse l'autore del film quanto sulla natura stessa dell'opera filmica e cioè sulla sua artisticità. Tanto basta a riportare nei suoi limiti e anche nella sua ovvia monotonia (unica eccezione la vivacità blasettiana in mezzo al conformistico intercalare di "maestri" di vecchie estetiche e chierichetti osannanti) il dibattito dell'*Open Gate, *in cui ha tuttavia portato una nota di filosofica proprietà, a nome della nostra rivista, il prof. Nino Ghelli, il cui intervento ci piace riportare in questo stesso numero.*

Avviso

A.A.A. Allievi respinti dal Centro Sperimentale, registi infortunati dalla censura possono trovare consolazione. Scrivere a "Cinema Nuovo" presso Pellizzari - Arzignano (Vicenza).

G. S.

Il problema dell'autore del film nel quadro della filosofia dell'esistenza

E' davvero strano che equivoci estetici largamente chiariti e superati in tutti i campi della storia dell'arte, continuino a perpetuarsi, con rinnovata vitalità nei confronti del cinema. Cosí, a fianco delle malinconiche disquisizioni sul mito dello specifico filmico, si rinnovano quelle sull'autore del film. Il sussistere di esse è evidentemente motivato dalla imperfetta sistemazione teorica del cinema nel quadro generale dell'arte: nasce cioè dal tentativo di una impossibile scissione di criteri critici, nascenti da personali e generiche esperienze, da presupposti di ordine filosofico: ed è per tale motivo che la critica filmica non riesce ancora a trovare le sue basi in una solida estetica. Giustamente è stato osservato che formulato cosí genericamente — chi è l'autore del film — il problema si presenta insolubile in sede estetica e può trovare soluzioni particolari, ed anche contrastanti, soltanto in sede storica (1). *E' evidente cioè che, trattandosi di un problema estetico, l'indagine deve riferirsi solamente ai film di valore artistico, tralasciando tutte quelle opere che investono significati e identificano finalità al di fuori dell'arte. Nei riguardi di queste ultime infatti il problema dell'autore non si pone affatto in sede estetica: esso potrà risolversi in una o in piú individualità, senza che queste due diverse eventualità possano giustificare alcuna incertezza nella soluzione dell'autentico problema che è quello di chi sia l'autore del film opera d'arte. Abbiamo varie volte osservato in fatti in sede storica come la pluralità di autori coincida con l'esistenza di opere che devono a tale pluralità il loro corretto mestiere e la loro mancanza di unità stilistica, di opere cioè di carattere artigianale che possono d'altra parte assumere, per diversi ordini di motivi, importanza anche notevole nella storia del cinema. Inoltre i sostenitori della pluralità di autori nel film finiscono con il far confluire nel problema altre questioni del tutto indipendenti o diverse: quali l'importanza del testo (inteso come soggetto o come sceneggiatura o come entrambi) o la necessaria collaborazione di piú tecniche nella realizzazione del film.*

Tali questioni, evidentemente diverse anche se in certo modo connesse, vanno esaminate separatamente. La piú importante, o almeno quella ritenuta piú importante e cioè l'individuazione dell'autore del film, formulata come abbiamo indicato non offre possibilità di soluzioni in sede estetica. Nel senso che pone una domanda — chi è l'autore del film — alla quale esistono tante risposte quanti sono i film, sia pure ristretti al solo campo di quelli di valore artistico, e risposte che non potrà dare che la storia. L'estetica, come filosofia dell'arte non può porsi invece che un'altra domanda: il

(1) Come ha affermato Luigi Chiarini nella sua relazione al dibattito sull'autore del film tenuto a Roma, a cura del Circolo Romano del Cinema, il 2 marzo 1953.

film opera d'arte è frutto di uno o piú autori, e in ogni caso, può essere frutto di piú autori? L'estetica idealista risolve con estrema perentorietà il problema in senso negativo: frutto l'opera d'arte di una intuizione dell'autore che esprime fantasticamente l'opera stessa, essa non può che esistere in questa intuizione determinata e, determinante; l'atto di estrinsecazione oggettiva dell'opera, è la conseguenza di una tecnica esterna da considerarsi come un'appendice senza importanza nel processo creativo, che non fa che tradurre in forma esistenziale un'opera già perfettamente definita nello spirito dell'autore. L'arte è quindi conoscenza, teoresi. E non potendo tale conoscenza essere che di un'esistenza necessariamente individuale, l'arte è frutto di un solo autore. Abbiamo già altre volte osservato come l'estetica dell'idealismo, e dello storicismo e dell'attualismo, sia, pur nella sua indubbia coerenza, una posizione soprattutto comoda: nel senso che risolve tutti i problemi estetici sulle basi di un presupposto che rifiuta dell'arte l'elemento piú importante e cioè le opere nel loro concreto esistere. Non è questa davvero la sede per effettuare una critica, d'altra parte scontata e superata, alle teoriche dell'intuizione crociana o dell'atto puro gentiliano. Vorremmo soltanto osservare che l'arte, in quanto attività pratica, si definisce e si specifica in un fare, in un'azione, che è quella dell'autore nell'atto di estrinsecazione oggettiva della sua opera, e che sono proprio i termini di tale estrinsecazione oggettiva a costituire gli elementi caratteristici e fondamentali dell'atto artistico. L'intuizione non può infatti essere concepita che come qualcosa di generico e di impreciso: uno stimolo, una volontà di fare, un desiderio di esprimere, e la visione che da essa nasce nell'animo dell'artista è sempre una visione imprecisa e generica: essa visione si andrà precisando nell'atto creativo quando l'intuizione si sarà spogliata dei suoi caratteri di indeterminatezza e generalità, si sarà cioè individualizzata in una espressione che puntualizzerà attraverso forme esistenziali gli elementi dello stile dell'artista. Prima dell'espressione non può esistere che una visione vaga ed indeterminata dell'opera, priva cioè ancora di qualunque valore artistico: il quale si concreta negli elementi dello stile dell'autore, stile che non va inteso nel significato meramente formalistico di ''corretto uso dei mezzi di linguaggio'' ma piuttosto in quello di complesso di elementi caratteristici e peculiari sia del mondo dell'autore sia del suo modo di esprimersi cioè del suo linguaggio. Elementi dello stile di Dreyer non sono soltanto il tono fotografico particolarissimo delle inquadrature, il ritmo lento e disteso del montaggio, la angolazione inconsueta nei confronti dei personaggi, la frequenza di inquadrature in campo ravvicinato, ma anche, e soprattutto, il tormentoso pessimismo dei personaggi stessi, la loro disperata voluttà della sofferenza passiva, il loro soffrire nell'angustia di uno spazio ristretto ed opprimente, l'ansioso bisogno di indagare i propri rapporti con Dio, cioè in defini-

tiva gli elementi del mondo di Dreyer. I quali non vivono però al di fuori delle immagini dei suoi film: sono cioè risolti senza residui nella espressione filmica che è di essi l'elemento determinante.

L'atto creativo dell'autore è quindi anzitutto espressione concreta, cioè un atto esistenziale.

Di fronte alle cose del mondo, l'autore come uomo non si pone soltanto come conoscenza, ma anche come volontà. L'uomo è infatti legato alle cose del mondo da un complesso di rapporti che lo definiscono e lo determinano come esistente in una concreta situazione; ma l'uomo d'altra parte determina a sua volta il mondo in quanto solo ciò che entra a fare parte della sua coscienza, attraverso la conoscenza, esiste per lui. Da un lato quindi l'ouomo, o meglio in un termine piú definito ''l'esistenza'', è permeato concretamente della sua situazione che identifica la sua finitudine e la sua limitazione, dall'altro uomo evade da quella situazione trascendendola e volgendosi al principio che ha dato vita alla sua stessa essenza, cioè all'Essere. L'esistenza si pone quindi come centralità del rapporto tra il mondo (dasein-esserci) e l'Essere (sein-trascendenza), e mentre la finitudine dell'uomo in quanto esistente lo limita e lo incarna in una serie di rapporti con il mondo, la presenza originaria dell'Essere in lui lo attua come possibilità trascendentale. Soltanto nel rapporto con la sua situazione concreta l'uomo è veramente io singolo, individuato, incarnato; soltanto nel suo rapporto con l'Essere l'uomo è partecipazione all'eternità: l'esistenza è quindi coincidenza di autorelazione e relazione all'Essere, è coincidenza di un movimento di chiusura in sé e di apertura da sé, per cui essa è in definitiva perpetua tensione. La situazione fondamentale dell'uomo è infatti la sua incarnazione, mistero costante dell'unione del corpo con l'anima, ed egli esiste in quanto è, e l'Essere investe e riassume tutto ciò che è: quindi l'uomo non è che un modo di essere dell'Essere, e il modo come egli è, in quanto singolarità, sta proprio nella sua possibilità di comprendersi come esistente in una situazione di fatto. L'uomo si pone quindi come un soggetto che si interroga e che interrogandosi pone un rapporto fra sé e l'Essere: ma l'Essere come totalità si nega all'uomo, pur essendone il principio, e l'uomo instancabilmente lo ricerca per partecipare a lui: in questa ansia inevitabile è il senso religioso dell'esistenza che la permea e la caratterizza, la coincidenza di finito ed infinito, il porsi segreto della presenza ontologica nella individualità dell'uomo come ''mistero''. Ma l'essere un soggetto implica un'attività e l'attività dell'uomo (2)*, come propria di un soggetto che non è limitato nelle sue possibilità che dall'Essere, implica una libertà di fronte al mondo, libertà di una continua scelta, di sottoporsi al rischio dell'opzione, di decidere delle finalità della*

(2) V. «Il concetto dello stile» di Morpurgo Tagliabue, Ed. Bocca, Roma.

propria esistenza. La storia dell'uomo è quindi una storia delle sue scelte, scelte che si sintetizzano nella opzione fondamentale: accettare la propria situazione in quanto tale, cioè rinunciare alla ricerca e alla partecipazione all'Essere, accettare cioè di essere esclusivamente ''fatto'' e divenire banalità, mondo; oppure attuarsi autenticamente come esistenza nella sua finalità originaria, fondarsi come persona, tendere cioè incessantemente al rapporto con l'Essere. In definitiva l'io è posto di fronte al mondo nella sua incarnazione e ogni situazione nel mondo diviene anche una situazione soggettiva attraverso la comprensione che l'io ne ha: quindi il soggetto è anzitutto autocomprensione. In questo atto la situazione, dell'io si singolarizza e si determina ma in quello stesso istante egli, ponendosi di fronte alla situazione oggettivata, può affermarsi come libèrtà e tendere alla partecipazione all'Essere oppure rinunciarvi: tutta la vita etica dell'uomo è in questa alternativa e determina tutte le altre attività dello spirito. L'Essere è il fondamento del mondo e dell'uomo considerato quale oggetto del mondo. Ma data la possibilità dell'uomo, per la presenza ontologica dell'Essere in lui e il principio di incarnazione, di porsi come auto-relazione e relazione all'Essere, l'uomo fondandosi come persona si pone autenticamente come modo di essere dell'Essere. Naturalmente tale rapporto dell'uomo all'Essere non è mai definitivamente ''fatto'', cioè permanenza, poiché in tal caso l'uomo si identificherebbe compiutamente con l'Essere, sarebbe cioé divinità, e cesserebbe la tensione dell'esistenza; il rapporto è invece l'esistenza stessa come assunzione continua di un impegno, come continua scelta, come doverosità che involge fedeltà, come missione che non ha termine e di cui la soluzione è la Trascendenza. L'artista, in quanto uomo, tende quindi a risolvere attraverso la creazione delle sue opere un problema esistenziale. Egli pone cioè il problema dell'esistenza come ricerca dell'Essere, ed il suo operare artistico muove da quella fedeltà ad una scelta non nei confronti della situazione ma nei confronti della partecipazione ontologica: la fedeltà è infatti mantenimento di un impegno verso l'esigenza ontologica dell'esistenza. Ovviamente tale problema di scelte non ha come unica soluzione l'attuarsi dell'individuo nell'opera d'arte in quanto l'uomo può raggiungere la Trascedenza in qualsiasi attività autentica che lo fondi come esistente nel duplice rapporto di relazione all'Essere e di autorelazione. Ma l'artista si realizza autenticamente nell'atto creativo, atto che si concreta oggettivamente in quelle forme esistenziali che vengono chiamate opere d'arte. Le quali, come espressione del conseguimento della Trascendenza da parte dell'autore, trascendono la soggettività di esso, oggettivando il suo rapporto con l'Essere: entrano a far parte della Trascedenza stessa. E poiché l'Essere, la Trascendenza, è orizzonte che include tutte le esistenze, l'opera d'arte si impone come manifestazione di Esso, ed è proprio questa sua parte-

cipazione alla Trascendenza che identifica il carattere di eccezionalità e di universalità dell'arte (3). *Di fronte al problema della propria esistenza, con quanto di pericolo rischio incertezza in essa inclusi, l'artista sente quindi la imperiosa necessità di realizzarsi autenticamente attraverso la creazione di un'opera che appaghi il suo bisogno di esprimere la sua visione del mondo e soddisfi la sua incessante tensione verso l'Essere. La possibilità dell'incontro dell'artista in quanto uomo con l'Essere, e soprattutto la possibilità che una volta attuato il rapporto l'Essere non sfugga all'artista, condiziona quindi tutto il suo operare ad una imperiosa esigenza etica: l'assoluta sincerità alle esigenze del suo mondo interiore, il dover soddisfare senza concessioni o traviamenti l'impegno che troverà soluzione senza residui nell'atto creativo. L'elemento fondamentale che caratterizza l'operare dell'artista è proprio il risolversi del suo impegno esistenziale in un atto in cui il suo rapporto all'Essere è immediato. Cioè il concretarsi oggettivo di questo rapporto all'Essere è perfettamente e compiutamente espresso nell'opera d'arte, mentre ad sempio opere scientifiche o filosofiche costituiscono soltanto il simbolo dell'attuarsi autentico dell'esistenza del loro autore. La visione del mondo da parte dell'artista è quindi l'elemento costitutivo del suo atto creativo, visione del mondo che sempre sottintende un giudizio, ed elemento essenziale di essa è la sua autenticità, cioè il suo essere, nella concreta espressione, termine immediato di rapporto fra l'artista e l'Essere. In questo senso può dirsi che il concetto di autenticità dell'opera nei confronti dell'artista, cioé il porsi dell'opera come espressione del fondarsi dell'autore come persona, fa dell'atto creativo un atto perfetto, nel quale è risolto l'impegno dell'esistenza, e soprattutto un atto etico. La situazione in cui l'artista vive come esistente gli offre infatti continue occasioni di fondarsi come persona e la sua scelta autentica è coincidente con la scelta di quell'occasione, per lui in quel momento unica (la cosidetta ispirazione), che gli consente di attuarsi. Durante l'attività espressiva l'autore non fa che perpetuare incessantemente questo problema di scelte in cui gli elementi sentimentali psicologici e mnemonici non hanno piú valore in quanto tali ma in quanto trasfigurati dalla capacità dell'artista di farne strumenti per attuare il suo impegno* (4). *E' ovvio pertanto che nei confronti di tale impegno ontologico dell'esistenza, non esistono artisti scienziati filosofi ecc. ma soltanto uomini: artista è soltanto colui che in un'analisi storica è riconosciuto autore di quelle opere che vengono chia-*

(3) Come ha giustamente affermato Giuseppe Sala, l'eccezionalità dell'arte si identifica nell'atto creativo e nell'opera e non già nell'artista.

(4) V. « L'avventura del film » di Renato May, Edizioni dell'Ateneo, Roma (par. « il linguaggio dell'arte e la scelta degli elementi sul mondo poetico dell'artista »).

mate d'arte in quanto espressione in se stesse dell'incontro dell'autore con la Trascendenza. Inteso pertanto l'artista come uomo che si risolve in quel certo atto che è la creazione dell'opera d'arte, può porsi questa "equazione irreversibile": uomo-artista-opera d'arte, in cui il termine medio sta ad indicare l'attuazione della esistenza autentica come rapporto instabile alla Trascendenza, il terzo estremo è la possibile soluzione del rapporto, con carattere quindi di universalità in quanto inerente alla Trascedenza e di univocità e irrepetibilità in quanto inerente alla esistenza espressa dal primo termine. Nell'atto del processo creativo non esistono quindi artisti, ma soltanto autori ed opere, nel senso che se il rapporto di autenticità tra autore ed opera si pone nell'atto della creazione, è coincidente il nascere dell'artista e dell'opera d'arte ed essi rimango sconosciuti fino al momento di identificazione, in un processo conoscitivo, di quel valore trascendente che chiamiamo arte.

E' pertanto fino troppo chiaro che la concezione dell'arte come risolversi autentico dell'esistenza dell'uomo in una certa forma che chiamiamo opera d'arte, non può ammettere una pluralità di autori nei confronti di essa. Le opere che denuncino tale pluralità di autori identificano la mancanza della loro piena aderenza all'impegno di ciascuno di essi, essendo l'esistenza unica ed irrepetibile: denunciano cioè l'inautenticità dell'atto dei diversi autori. E poichè è ormai acquisito da tutte le teoriche estetiche che la differenziazione che si è soliti porre tra i diversi linguaggi, o tra le diverse tecniche espressive, è una differenziazione scolastica e storica che assolve fini di utilità didattica ma non investe l'autentico problema dell'arte che è unica e che si concreta in forme esistenziali costituite da opere espresse ognuna nel personale linguaggio del suo autore, è ovvio che il problema dell'autore nei confronti dell'opera d'arte espressa in termini di linguaggio filmico (con quanto di approssimativo sottintende tale termine) non può porsi in modo diverso da quello generale. Il film opera d'arte è frutto quindi esclusivamente di un solo autore che nell'atto creativo si realizza autenticamente; e non è possibile in sede filosofica, o se si preferisce estetica, dire in quale individualità fisica si determini la personalità dell'autore. Tale compito è evidentemente riservato all'attività che sottopone a giudizio le opere nel loro concreto esistere indagando i motivi che si collegano alla loro nascita, ricercando gli elementi caratteristici dello stile in cui sono espresse, ponendo tra esse significativi rapporti, inquadrandole in una società e in un'epoca; è riservato cioè alla storia. "A priori" può soltanto dirsi che il film opera d'arte sottintende un unico autore e in via piuttosto generica potrà affermarsi che tale autore coincide con il regista, cioè con colui al quale, nel comune svolgimento del processo di creazione dell'opera filmica, è riservata la determinazione degli elementi essenziali in cui si concreta l'oggettivazione dell'opera. La quale esiste soltanto sullo schermo e nella

cui esistenza concreta si risolvono tutti gli elementi del mondo dell'autore; la quale vive cioè come espressione di uno stile soltanto nel suo esistere in una certa forma al di fuori della quale significati o intendimenti o aspirazioni possono assumere soltanto valori culturali sociali od etici, ma non possono mai identificare quell'immediato attuarsi dell'autore come rapporto alla Trascendenza in cui abbiamo identificato il significato dell'opera d'arte. Ed è proprio tale fondamentale importanza dello stile nell'opera, anzi addirittura tale identificarsi dello stile con l'opera, che non permette di attribuire alcuna importanza in senso artistico al testo, inteso nel modo suddetto, nei confronti dell'opera filmica. Esso, come espressione del mondo del soggettista o dello sceneggiatore, potrà assumere una qualche importanza in sede storica o in sede ideologica, ma mai assumere valore artistico nei confronti dell'opera filmica in quanto al di fuori di quel linguaggio in cui essa si concreta. E quindi il soggetto e la sceneggiatura di un film possono assumere valore artistico, come espressione del mondo del loro autore, soltanto se considerati nella loro espressione genuina cioé letteraria. L'uso dei mezzi del linguaggio filmico da parte di altri che non siano soggettista o sceneggiatore non può che coincidere, nel film opera d'arte, che con una ricreazione autonoma dei termini del testo, una ricreazione che esprima la visione del mondo dell'autore attraverso il film. L'errore di attribuire una qualche importanza al testo nei confronti dell'opera filmica nasce dall'equivoco di ritenere possibile una scissione del momento creativo e del momento realizzativo, scissione che è evidentemente assurda in quanto l'atto creativo non è che un susseguirsi di scelte da parte dell'autore per esprimere, con assoluta fedeltà all'impegno, la propria visione del mondo. Ma evidentemente tale fedeltà all'impegno stesso non può costituire motivo sufficiente per la validità dell'opera sul piano artistico anche se tale validità sempre sottointenda l'assoluta sincerità dell'autore nell'atto creativo. Per l'affermazione dell'opera sul piano dell'arte occorre cioé che l'autenticità di scelta dell'autore si concreti in una espressione in cui si attui il suo rapporto alla Trascendenza: e l'esistenza di tale rapporto non potrà che identificarsi attraverso l'intensità espressiva e la coerenza dello stile dell'autore nell'opera. L'espressione attraverso un certo linguaggio finisce pertanto con l'essere il momento veramente determinante dell'atto artistico: poiché non "intuendo si esprime", ma esprimendo si individualizza e si focalizza una intuizione. E' questo il motivo per il quale ci sembra sia errato parlare di traduzione di un'opera in un linguaggio diverso (dando al linguaggio la significazione storica consuetudinaria): nel senso che la traduzione presuppone sempre il mantenimento degli elementi fondamentali dello stile dell'autore, i quali elementi, come si è visto, non sono soltanto del suo mondo interiore ma anche del suo modo di esprimersi. E pertanto non è possibile la traduzione di un'opera in un linguaggio diverso da quello in cui è già espressa, un linguaggio che richieda

una totale reinvenzione dei termini espressivi: quando si parla di traduzione di un'opera letteraria o teatrale in un film tale termine non può intendersi pertanto che come individuazione della inautenticità dell'atto creativo del realizzatore del film il quale rinuncia all'impegno di una creazione autonoma per limitarsi a trasferire sullo schermo una visione del mondo non sua; la quale visione però, in quanto espressa in un nuovo linguaggio, non sarà piú nemmeno quella dell'autore dell'opera letteraria o teatrale, ma qualcosa di ibrido, nascente appunto da una pluralità di autori che identificherà l'assenza nel film di ogni valore artistico anche se possano in esso identificarsi significati culturali etici sociali ecc. Oppure l'opera dovrà, come giustamente è stato osservato, essere considerata come una ''messa in scena'' di un'opera precedente, avente funzioni esclusivamente spettacolari e priva pertanto di ogni individualità artistica.

Tali equivoci nei confronti della importanza del testo nell'opera filmica hanno analoga natura di quelli che identificano la pluralità di autori del film opera d'arte nella estrema complessità dell'atto tecnico della sua realizzazione. Il fatto cioè che, allo stato attuale di evoluzione tecnica del cinema, la realizzazione del film sia condizionata dall'intervento di piú tecnici, e il fatto che la sua struttura narrativa richieda l'intervento di attori, hanno diffuso l'assurda teorica di una pluralità di intenti e di interessi creativi. Potrebbe osservarsi al riguardo che, a parte il fatto che l'attuale complessità tecnica di realizzazione del film è probabilmente soltanto inerente ad un ''momento'' storico della sua evoluzione tecnica, l'intervento di una serie di collaborazioni tecniche, intese sul piano strumentale, non può variare l'individualità essenziale del rapporto esistenziale che l'autore afferma attraverso l'opera d'arte, diretta espressione del suo mondo. Se è pur vero che operatore o scenografo non possono essere considerati come freddi mezzi meccanici nelle mani dell'autore, è altresí vero che soltanto una loro totale e incondizionata aderenza al mondo dell'autore stesso può non turbare quella perfetta unitarietà di stile che è condizione di esistenza dell'arte. Altrettanto potrebbe dirsi nei confronti degli attori, ai quali non può riservarsi altra funzione che quella di connaturarsi alle creature ideali del mondo dell'autore esprimendole in forma esistenziale, senza cioé conferire ad esse qualcosa che sia estraneo al mondo dell'autore stesso. Né è pensabile ad una singolare identità di visione del mondo da parte di piú autori impegnati in una stessa opera. La singolarità e la irrepetibilità dell'esistenza non possono infatti non riflettersi nella singolarità ed irrepetibilità dell'opera d'arte che identifica il suo attuarsi come Trascendenza: quel tale asse ideale della collaborazione costituito dal ''tema'' (sostenuto dai teorici marxisti nella loro concezione del film come opera di piú autori, concezione alla quale aderiscono oggi, in una evidente confusione di idee, autori che vorrebbero dal marxismo essere quanto mai lontani) potrà costituire motivo di unità tematica o ideologica dell'opera, ma non sostenerne la vali-

dità espressiva. La considerazione piú stupefacente è che sia le teoriche dell'ultimo idealismo che le teoriche del marxismo, abbiano finito col condurre l'estetica su un piano di contenutismo che ignora la concreta espressione dell'opera d'arte: le prime in quanto la considerano atto accessorio ed inautentico, le seconde in quanto la giudicano di importanza trascurabile nei confronti del tema. E benché le due tendenze risolvano diversamente il problema dell'autore del film, esse si trovano talvolta d'accordo nell'attribuire una qualche importanza al testo nei confronti dell'opera filmica, una importanza che, come si è visto, non può essere legittimata in alcun senso poichè non esiste altra realtà artistica del film che quella concretata nelle immagini cui danno vita inquadratura e montaggio.

Se l'estetica, come filosofia dell'arte, non può risolvere ''a priori'' il problema dell'autore del film nei suoi specifici casi generalizzando una soluzione, ma può formulare soltanto l'inderogabile assioma che all'opera d'arte corrisponde sempre un unico autore, spetta alla storia, come si è detto, risolvere caso per caso il problema di conoscere in chi si identifichi l'autore del film opera d'arte. E se, come è stato giustamente osservato (5), *nella grande maggioranza dei casi tale risposta indica come autore il regista, ciò non può essere elevato a norma generale; cioè di volta in volta l'indagine storica chiarirà chi sia l'autore del cui mondo sono diretta espressione gli elementi stilistici dell'opera, e tale autore potrà talvolta anche identificarsi in individualità diverse dal regista, come lo scenografo o l'operatore o l'attore, individualità che in tali specifici casi avranno in definitiva assunto la autentica veste del regista. Del resto in molti dei film che non raggiungono il livello dell'arte ma assumono una qualche importanza sul piano della storia, tali motivi di importanza vanno ricondotti alla personalità di altri all'infuori del regista: collaboratori il cui apporto ha conferito all'opera elementi stilistici di particolare interesse anche se essa non raggiunge la coerenza unitaria indispensabile all'arte. I singolari casi di simbiosi, particolarmente frequenti nel cinema, che si sogliono portare a conforto della pluralità di autori del film (Zavattini-De Sica, Prévert-Carné, Nichols-Ford) provano in definitiva soltanto che l'indagine storica non è ancora riuscita ad accertare con precisione a quale dei due autori debbano ricondursi gli elementi stilistici dell'opera d'arte, quale cioè di essi ne sia l'autentico autore; oppure provano, a conferma della nostra affermazione della impossibile coesistenza di piú autori in un'opera d'arte, che l'esistenza di due autori nell'opera è inevitabilmente causa di fratture stilistiche (ed è proprio alla presenza di due autori che deve a nostro parere attribuirsi l'invalidità artistica di* Miracolo a Milano, Umberto D, Les portes de la nuit, *mentre è da attribuirsi alla unicità di espressione del mondo di De Sica o di*

(5) V. «Hein Heckroth» di Mario Verdone, in Bianco e Nero, n. 12, Anno XIII.

Carné la intensità poetica dei momenti migliori di Ladri di biciclette *o di* Le Jour se lève).

Anche l'affermata formula del cinema come arte di collaborazione va intesa quindi su un piano meramente strumentale, che non invalidi cioé la basilare condizione del dover essere l'opera d'arte necessaria ed inderogabile espressione del mondo di un autore. Soltanto accettando tale concezione dell'arte, come di un atto esistenziale che ha alla sua base un impegno essenzialmente etico, crediamo che l'estetica potrà sganciarsi da formule vagamente contenutistiche o vuotamente formalistiche, potrà cioè riportare l'arte ad un significato che non interrompa l'inevitabile integrità dell'esistenza dell'uomo, e investire l'atto artistico di un valore etico che, al di fuori di ogni significazione piattamente moralistica, precisi come l'autore, nell'atto creativo dell'opera d'arte, esprima anche inevitabilmente e necessariamente un mondo morale.

Nino Ghelli

Del cinema educativo e culturale

Ho seguito quanto piú o meno isolatamente, è stato detto da varie parti sul cinema educativo e culturale, e in particolare gli scritti pubblicati da "Bianco e Nero" su questa materia, ed ho la sensazione, essendo passato un certo tempo, che una parola di chiarificazione e di sintesi non sia stata ancora detta, e che anzi, dopo uno sfavillío di problemi e di idee, l'argomento sia caduto in un certo oblío. Qualcuno dirà che la sintesi ormai deve venire dall'esperienza concreta e che, dopo tante parole, sarebbe opportuno agire, ma una mia personale impressione mi induce ad aggiungermi al coro: e cioè, avendo la discussione interessato persone dell'ambiente scolastico e professionale, credo che il problema sia rimasto da un lato fermo sugli spalti di un generico entusiasmo, dall'altro, assalito vigorosamente con il metodo critico e razionante dei professori di filosofia, non abbia trovato lo sbocco per una soluzione, sia pure in sede teorica, che abbia prospettive di aderenza alla realtà cinematografica quale essa è e quale la si vuole creare sul piano culturale ed educativo.

Il problema iniziale, di convincere gli insegnanti e le autorità preposte alla scuola della opportunità di adottare il sussidio del mezzo cinematografico, mi sembra superato. Da quando Giovanni Calò, Carlo L. Ragghianti, Luigi Volpicelli, Enrico Fulchignoni ed altri, hanno creato la struttura teorica del problema, che prima era stato affrontato dal felice intuito di pochi entusiasti, nessuno piú in Italia dubita non dico della opportunità, ma anche della necessità e della urgenza di aggiornare la scuola italiana in questo senso.

Mentre gli entusiasti si affannavano a proclamare che il cinema aveva creato un linguaggio universale e che contribuiva quindi ad una maggiore comprensione dei problemi umani, i pedagogisti, con maggior senso di responsabilità, si chiedevano se il cinema conducesse mai ad una forma di conoscenza, e in caso affermativo di che tipo essa fosse, e in quale relazione venisse a trovarsi con la forma di conoscenza razionale che la scuola generalmente persegue.

La risposta credo che ormai sia venuta, allorché si è rilevato che il linguaggio filmico è l'antitesi del linguaggio classico, il quale si risolve nella forma razionale e persegue una estetica in cui il bello si identifica col vero. Qui trionfa ''il logos'': tutto è chiaro, logico, concatenato. Il cinema parla un linguaggio diverso, essenzialmente emotivo, per cui esso nulla può chiedere all'estetica classica e nemmeno a quella romantica perché il romanticismo si conclude in un ideale metastorico quale è appunto l'estasi romantica, e non con quella analisi ''icastica o iconica'' del singolare che solo può condurre al discorso reale. Il film è cioè immagine che ha tutta la evidenza e tutto il sapore della realtà concreta: esso impegna al tempo stesso tutte le nostre capacità rappresentative e immaginifiche. Le due estetiche tradizionali, dunque, la classica e la romantica, non sarebbero strumenti adeguati per giudicare questo fatto nuovo. Il film è un tipo speciale di linguaggio concreto che si risolve nel problema tecnico del montaggio.

Di questo problema si occupa in particolar modo in un suo articolo Evelina Tarroni. Ogni nuova scoperta, ogni nuova intuizione, richiedono un adeguato strumento logico. La logica del film è anch'essa il risultato di un lavoro induttivo e deduttivo insieme, è la presa di coscienza dello scopo completo che il film si propone, e cioè quello di svolgere una tesi e di suscitare al tempo stesso il patos romantico, il che è la sintesi delle due estetiche, la classica e la romantica. Ma con queste conclusioni il problema non è così ottimisticamente risolto: anzi presenta aspetti gravi e preoccupanti acutamente denunciati dagli studiosi, soprattutto riguardo alla difficoltà di inserire il film in una teoria estetico-pedagogica tradizionale appunto per quel carattere di drammaticità che non sopporta di essere inquadrato secondo le due estetiche esistenti.

L'esperienza cinematografica resta essenzialmente irrazionale, sia per la sua struttura costituzionale, sia per una serie di fattori concomitanti, quali l'oscurità che favorisce un senso di isolamento e di smarrimento, e il grave sforzo visivo che rende pressoché inesistenti gli altri organi ricettivi. Tutto questo è a discapito delle facoltà superiori dell'uomo: la coscienza ne resta oscurata e menomata. E' come se l'uomo tornasse a certe forme di esaltazione primitiva, come l'amor dei malesi, la suggestione della liturgia orfica,

e in genere ogni forma di emotività che abbia le radici nel fondo dell'animo umano e nei primordi della sua storia.

Se è vero che l'espressione razionale — con tutto quello che essa comporta — sul piano etico e culturale — è la maggior conquista dell'umanità, il film costituisce certamente un regresso perché riconduce verso una scrittura immaginifica e geroglifica che è caratteristica di un certo infantilismo intellettuale. Tali preoccupazioni non possono non essere anche da noi pienamente condivise; esse richiamano il pensiero di un altro autore, Jonathan Huizinga, che deplorava il regresso dell'umanità verso certe forme di ''puerilismo'' e di barbarie.

Il film non ci offre perciò né la serena contemplazione di un'opera d'arte, né una positiva opera educativa; per questo suo carattere di ricettività che è anacronistico e antistorico. Tale ricettività finisce con l'alimentare la curiosità senza né istruire né educare.

Di fronte a cosí gravi accuse quali prospettive restano al cinema perché esso abbia una ragion d'essere?

Vediamo di rispondere, e rispondendo di andare oltre le idee già segnalate.

Perché il cinema possa avere una funzione utile e sfuggire, o almeno attenuare, gli inconvenienti di cui sopra, deve raggiungere un alto livello estetico, deve sviluppare la tecnica del montaggio, e deve sopratutto porsi sempre e in ogni caso come cinema culturale ed educativo. *Infatti lo smarrimento della personalità e in genere lo stordimento che lo accompagna è dovuto a quei film il cui contenuto è specificamente volto a questo scopo, e in cui il montaggio si serve di tutti i suoi accorgimenti per esagerare il tema. Ma io ritengo che se il film è volto allo scopo consapevole di suscitare una emozione estetica, secondo gli ideali della estetica classica in cui la bellezza è sopratutto impegno di verità e di razionalità, ed è servito da una tecnica del montaggio che armonizza con questo scopo, esso può svolgere non solo una funzione utile, ma anche insostituibile, e possono essere ridotte al minimo quegli elementi di patos e di suggestione che lo spettacolo cinematografico porta geneticamente con sé.*

Inoltre l'uso invalso nei circoli del cinema di accompagnare le proiezioni con discussioni e commenti è un tributo a quella esigenza razionale che è insopprimibile nell'uomo.

I cultori stessi del cinema hanno riconosciuto le insufficienze del film inteso esclusivamente come spettacolo, il quale esaspera appunto gli elementi ipnotici e stupefacenti.

La discussione che segue al film tende a razionalizzare le impressioni ricevute e a non lasciare ciascuno solo col peso del suo patos. Ma questo sistema evidentemente non si può generalizzare. In sede di spettacolo la voce di uno speaker *che aggiunga (o pre-*

metta) un breve commento esplicativo, può essere molto educativa per il pubblico generico. Passando dal generico spettatore al cultore del cinema, era giusto prendere atto con piacere dell'uso critico invalso nei circoli del cinema; infatti, poiché a questi convegni partecipano elementi culturalmente piú consapevoli e progrediti, si apre una via per superare le gravi e giustificate preoccupazioni di chi angosciosamente si chiede se la nostra epoca, anziché sotto il segno della attività, sia sotto il segno della ricettività e della passività. Io condivido queste preoccupazioni, perché il fenomeno della ricettività non è limitato solo al problema cinematografico, ma si estende a certe zone della stampa e della pubblicità. Qualcuno dirà che oggi questo culto del cinema è di ''moda'', e la moda indubbiamente porta con sé una certa predisposizione a ricevere acriticamente elementi impostici dall'esterno; però le mode passano ed hanno anche una funzione positiva, specie nell'ambito della sensibilità latina. Il cinema in Italia stà attraversando un periodo che analogicamente può ricondursi a quello della rinascenza per quanto riguarda le arti pittoriche e plastiche. La ricchezza della produzione, per copiosità e qualità, è espressione di una situazione spirituale matura ai problemi del cinema: in un paese come l'Italia la grande industria cinematografica standardizzata del tipo americano non può sorgere. Forse fra non molti anni il cinema italiano decadrà, mentre la cinematografia americana continuerà a produrre, secondo gli schemi prefissati e magari con gli stessi successi commerciali.

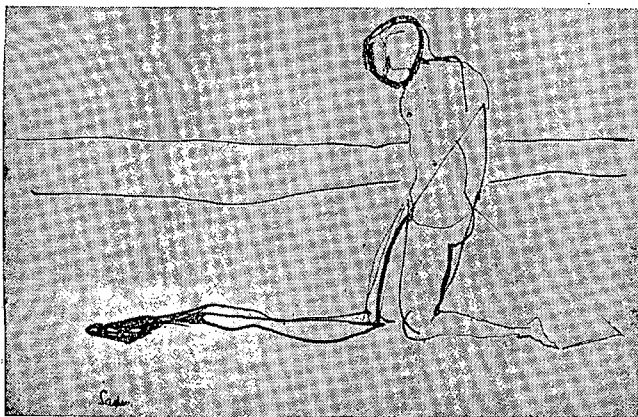
Tornando al nostro tema diciamo dunque che il cinema cosí come è stato concepito, sinora porta con sé elementi negativi che tuttavia si possono correggere. E' necessario che il cinema sia al servizio dell'autentica cultura, di quella che l'umanità ha conquistato faticosamente attraverso i tempi ed alla quale non può rinunziare, per cui io credo che il problema non sia tanto di scoprire una nuova estetica quanto di creare un cinema culturale che oltre a soddisfare l'esigenza creativa del regista non smarrisca la sua funzione strumentale; intendo dire: io personalmente posso avere simpatia o per lo meno abitudine agli astrattismi cerebrali per lunga consuetudine, ma la media degli studenti i quali non sono destinati a fare nella vita professione di cultura, non ritraggono dagli insegnamenti scolastici quel profitto che potrebbero e dovrebbero perché non sempre gli insegnanti hanno quella duttilità, quella freschezza psicologica, o infine quell'entusiasmo che è tanta parte del successo della loro opera; ma infine perché ci sono materie le quali presuppongono una notevole ginnastica mentale che gli insegnanti non possono in alcun modo stimolare senza mezzi sussidiari, i quali, oltre ad essere un complemento didattico, abbiano la funzione di neutralizzare l'inguaribile pigrizia mentale di cui è affetta tanta parte della nostra gioventú. E' in questo senso che il cinema oltre che ''culturale'' diviene anche ''didattico''.

I pericoli sopra denunziati sono veri e reali, e piú che al cinema sono imputabili a tutto un tono della nostra civiltà che si riassume nell'equivoco tra il mezzo e il fine. Il cinema incontrándosi con i problemi della cultura e proponendosi di servire l'uomo e la sua spiritualità, non perde il suo valore espressivo e perciò artistico, ma viene semplicemente ridotto alle sue reali dimensioni.

In questo senso l'avvenire del cinema appartiene al cinema culturale, e ciò dico non perché io nutra una particolare latria per il cinema, ma perché come uomo del secolo XX mi sento chiamato a giudicare il valore, il limite, e la funzione di tutto ciò che la nostra civiltà ci offre.

In questo senso non si può che salutare con piacere ogni iniziativa intesa a portare una nota di ordine e di chiarezza in queste manifestazioni che d'altra parte non sarebbero mai sorte né si sarebbero mai evolute senza questa fase entusiastica, spettacolare e commerciale che è momento essenziale del loro sviluppo.

Ma è ormai necessario e doveroso contribuire ad eliminare gli elementi negativi di cui si è parlato, a razionalizzare quegli elementi irrazionali anonimi e impersonali che unitamente al feticismo del "fenomeno" corrodono le basi della civiltà occidentale.

Ettore Settineri

I film

La signora senza camelie

Regia: Michelangelo Antonioni - *Produzione*: D. Forges Davanzati-ENIC - *Sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti - *Soggetto*: Michelangelo Antonioni - *Fotografia*: Enzo Serafin - *Musica*: Giovanni Fusco - *Interpreti*: Lucia Bosè, Gino Cervi, Ivan Desny, Andrea Checchi, Monica Clay, Alain Cuny.

La evidente influenza di climi ambientali e di personaggi spesso palesemente estranei alla personalità dell'autore e nascenti dalla suggestione esercitata su di lui da talune correnti stilistiche costituí il motivo che ci indusse ad accogliere con qualche cautela gli entusiasmi relativi a *Cronaca di un amore*, primo film di Antonioni. Pur riconoscendo infatti a quest'opera il merito della indubbia presenza di una fantasia fervida nell'evocare atmosfere significative attraverso notazioni ambientali ricche ed acute e nel precisare in modo intelligente ed attento i caratteri dei personaggi, pur lodando la sobrietà di gusto e la sottigliezza di notazioni del mondo dell'autore, pur ponendo nel giusto valore la schiva dimessità della storia nel suo impianto strutturale di notevole efficacia e senza nessuna concessione a facili elementi commerciali, era notabile nel film una certa freddezza emotiva di Antonioni di fronte ai personaggi ed alla materia narrata, un certo accentuato distacco da essi per meglio comporli in lucidi ed attenti schemi geometrici, rispondenti talvolta piú ad esigenze meramente intellettualistiche che ad inderogabile urgenza interiore. E il clima drammatico dell'opera appariva piuttosto suggerito da certi elementi di atmosfera genericamente intesi, come la tristezza degli sfondi piovosi il grigiore del paesaggio e delle vie bagnate di una pioggia impalpabile, che concretato nel conflitto dei personaggi. Essi, pur vestendosi spesso di una dolente umanità, in particolar modo quello della donna e anche se con meno coerenza quello dell'amante, rivelavano talvolta la impossibilità di inserirsi in uno schema coerente ed unitario in senso drammatico: e ciò per la inefficacia di altri personaggi, convenzionali ed esteriori, come il marito, e per la estraneità di taluni accenti della storia, come quelli sottilmente ma troppo vagamente polemici. Il film si raccomandava comunque per la serietà dell'impegno creativo dell'autore, per il suo gusto sobrio e sicuro e per la sicurezza di un linguaggio che rinunciava a facili effetti esteriori per tendere ad una più viva aderenza alla dolorosa umanità della vicenda. Purtroppo tali qualità della prima opera di Antonioni che, pur nelle fratture ritmiche evidenti e in una certa freddezza emotiva, la imponevano all'attenzione della critica, non risultano affatto mantenute in questo macchinoso ed enfatico *La signora senza camelie*.

Partito da intenzioni evidentemente programmatiche, effettuare cioé una critica al mondo del cinema e denunciarne la superficialità l'avidità e lo egoismo, Antonioni non ha saputo sostenerne validamente i termini ed ha gradatamente inclinato verso il suo clima favorito, intimista e psicologico. Naturalmente, a riprova di come posizioni programmatiche ed intellettualistiche non possano assumere alcuna validità se non come sincera espressione di un necessario giudizio dell'autore, la critica del mondo del cinema,

con vaghi ed imprecisi accenni satirici, è banale e superficiale, fatta di luoghi comuni e priva di umanità. D'altra parte l'indagine psicologica dei personaggi, continuamente fuorviata da intenzioni polemiche e programmatiche, risulta forzata e convenzionale, retorica ed ingenua: e ad onta del loro esteriore dilaniarsi, i personaggi finiscono piú spesso nel ridicolo che nel tragico. In definitiva non può nemmeno affermarsi che l'opera svolga coerentemente una critica in termini etici sociali o anche meramente umani al mondo del cinema: si limita piuttosto a denunciare uno stato di fatto, come la grossolanità di alcuni produttori o la superficialità di talune iniziative: elementi non peculiari del mondo del cinema e alquanto generici. Ben piú significative avrebbero potuto essere le occasioni offerte da esso nei confronti della problematica umana dei personaggi: la corruzione l'egoismo l'arrivismo, quella disumanità che Visconti aveva saputo rendere con cosí coperti e significativi accenni nel pur infelice *Bellissima*, non assumono mai autentica denuncia drammatica, al di fuori di qualche vago e insufficiente accenno (come nella bella inquadratura dei due personaggi che si baciano con lo sfondo le ombre dei riflettori e degli elettricisti, come nelle inquadrature delle «ragazze dell'harem» intorno al fuoco, come nelle inquadrature della atmosfera grigia e piovosa della folla ansiosa delle comparse in attesa). In sostanza il dramma dei personaggi, e segnatamente della protagonista, dovrebbe avere un'autentica ragione di indole squisitamente umana: impossibilità di evadere, per la piccola attrice, da una maschera in cui è fissata dalla grossolanità del mondo che la circonda e con cui ogni comunicazione è a lei impossibile. E soltanto in questi termini potrebbe trovare una giustificazione il suo supino abbandonarsi ad una situazione dispersiva e inautentica, il suo cercare un'evasione nell'amore di un supposto principe azzurro, il personaggio del console, di cui ben presto la scoperta del sordido egoismo la lascierà definitivamente sola. Questo disegno psicologico, abbastanza conseguente, era probabilmente nelle intenzioni di Antonioni e nelle intenzioni è rimasto: nel senso che lo svolgimento frammentario e stanco del film, il suo continuo divagare in motivi secondari gratuiti e pleonastici, la sua totale mancanza di calore umano e la sua struttura contraddittoria ed episodica, vietano ai personaggi di assumere una concreta umanità e alle loro vicende di investirsi di dolorosi significati drammatici. Lo «scacco» che subisce la protagonista nel suo primo ed unico tentativo di riscattare la propria individualità sul piano artistico, atto quindi autentico in senso esistenziale, è svuotato infatti di ogni valore dal fatto che è soltanto il marito di lei (che apparirà in seguito carattere sostanzialmente superficiale e ritmato su reazioni sensuali ed epidermiche) a volerlo: dallo «scacco» resta invece giustificato l'atteggiamento del mondo del cinema nel rifiutare all'attrice ruoli superiori alle sue possibilità, e dall'assenteismo di lui dal tentativo resta ingiustificato il suo dramma intimo. Il quale se dovesse intendersi come frutto di una progressiva «chiarificazione interiore» della donna è contraddetto dal suo atteggiamento dispersivo e inautentico nei confronti del marito, che finisce con l'odiare proprio per aver egli voluto tentare di valorizzarla su un piano di dignità e di coerenza, e dalla sua accettazione delle basse offerte di amore da parte del console. Tali intime contraddizioni del personaggio centrale appaiono aggravate dalla scelta dell'interprete. Non è da oggi che andiamo ripetendo come dell'efficacia della recitazione debba intendersi responsabile unicamente l'autore del film, ma evidentemente ciò non contraddice affatto la decisiva importanza che il materiale umano, in quanto essenza visiva dei personaggi, assume in esso: l'aspetto fisico degli interpreti ha cioè pur sempre una significazione basilare nella credibilità estetica dei personaggi. E la figura della Bosè puntualizza lo stato di contraddizione dell'autore nei confronti del significato del personaggio a lei affidato: poichè il suo fisico, tutt'altro che di «vamp» appetitosa, avrebbe potuto trovare un valido impiego in un personaggio il cui dramma intimo fosse quello di non riuscire ad affermare, a causa della grossolanità del mondo del cinema, le proprie giuste aspirazioni ad un impegno artisti-

cò di elevato livello. Ciò è invece contraddetto dalla struttura narrativa del film, che vuole presentare in termini di fallimento il tentativo del marito di riscattarla dalla volgarità dei ruoli a cui dovrebbero condannarla il suo fisico sensuale e la sua scarsa cultura: fisico sensuale e scarsa cultura che non trovano motivi di conveniente suggestione nell'apparenza fisica dell'interprete (e la prova piú evidente di tale contraddizione è data dalla nessuna credibilità dello «scacco» della prima della «Giovanna», scacco che è dato gratuitamente: quanto piú efficace sarebbe stato il defluire irridente del pubblico dalla sala di fronte alle inquadrature di qualche «atomica» di triste conoscenza volgaramente risibile nei panni della Santa!). Naturalmente da tale sostanziale invalidità di impostazione, perché contradditoria e superficiale, del personaggio centrale, è derivata la incoerenza e la ingiustificatezza dei suoi rapporti con gli altri, soprattutto con il console, figura di manichino senza personalità e senza carattere; né l'interprete, date le limitatissime possibilità della Bosè, poteva di per sé sola conferire alla figura della piccola attrice una coerenza sia pure esteriore. Altrettanto potrebbe dirsi per il marito i cui passaggi psicologici e le cui nevrotiche reazioni risultano piuttosto affidate ad improvvisate o addirittura supposte giustificazioni, che non ad un coerente sviluppo nella sua concreta umanità. Non è da stupirsi quindi se le scene che dovrebbero assumere nell'impianto del film piú saliente significato in senso drammatico, siano proprio quelle che risultano piú ingiustificate e risibili: quella della decisione del matrimonio della protagonista, in un'atmosfera forzata e macchinosa; quelle intime tra l'attrice e il marito, dense di parole ma vuote di umanità e in cui i rapporti tra i due non riescono a chiarificarsi; quella dell'incontro tra l'attrice e il console, in cui l'abbandono della donna appare ingiustificato per la mancanza nella figura dell'uomo di quella cifra tra misteriosa e aristocratica che dovrebbe costituire la più valida attrattiva per la piccola mentalità borghese di lei (la figura del console arieggia piú quella di un gangster che quella di un diplomatico); quelle dell'incontro tra l'attrice e il console sulle scale e nel teatro di posa, addirittura risibili; quella della telefonata tra i due amanti e coloro che li cercano, vuota di umanità e di nessuna drammaticità nonostante l'esibirsi dei personaggi; quella dell'incontro tra l'attrice e il marito nel finale, falsa meccanica e forzata. Per non parlare delle figure di fondo, da quella convenzionale ed invadente del produttore, a quella dei genitori della donna (di cui la madre è un impagabile esempio di cattivo gusto e di retoricità), a quella del «nobile attore», priva di ogni concretezza ed alla quale, nel sempre piú affannoso e incerto sviluppo della vicenda, Antonioni ha affidato ad un certo momento una gratuita funzione di Deus ex machina della vicenda: trasformato in una sorta di «angelo di 2ª classe» o di «materializzazione della voce della coscienza» (nelle scene di pessimo gusto con l'attrice) e ci siamo stupiti di non vedergli spuntare le ali dietro le spalle.

Dalla incapacità di Antonioni di armonizzare concretamente gli intenti psicologici nei confronti dei personaggi con le esigenze programmatiche di indagine sociale, e dalla impossibilità conseguente di spiegare convenientemente i personaggi su un piano di sufficienze e le fratture ritmiche della coerenza narrativa sono derivate le insufficienze e le fratture ritmiche della storia, il suo procedere per allusioni e simboli di intellettualistica freddezza emotiva dell'autore. La esasperante lentezza di ritmo (affidata ad una decisa prevalenza del montaggio per movimenti di macchina anzichè per stacco) che aveva assunto puntuale efficacia espressiva in *Cronaca di un amore* acutamente suggerendo l'oppressiva e decadente «staticità» spirituale di personaggi crepuscolari e disfatti incapaci di un'evasione, non trova infatti giustificazione in questo film ove il motivo di contrasto tra il dramma intimo dei personaggi e la casualità affrettata e superficiale del mondo del cinema avrebbe dovuto trovare riscontro in opportune variazioni ritmiche che suggerissero il mutare dell'atmosfera emotiva. Altrettanto potrebbe dirsi per il commento musicale, per la velata critica sulla ricca bor-

ghesia e per le suggestioni ambientali delle strade lucide di pioggia e degli esterni grigi e nebbiosi, che in *La signora senza camelie* non riescono ad assumere una validità estetica frutto di una puntualizzazione dei sentimenti dell'autore, ma restano motivi vuotamente formali di alcuni elementi, particolarmente di quelli scenografici, nascenti in modo fin troppo scoperto da esigenze esteriori all'intima necessità di personaggi e aventi soltanto la funzione di riempire le lacune strutturali di essi. Valga uno per tutti l'esempio della allucinata scenografia della casa con le molteplici scale, che nella sua barocca magniloquenza e nel suo lucido cattivo gusto dovrebbe identificare lo stato emotivo di freddezza esistente tra i coniugi e l'impossibilità per l'attrice di sentirsi a suo agio in essa in una esistenza «normale» quale le sarebbe adatta: ma tali simbolismi cadono nel vuoto di una freddezza emotiva che non permette loro di aderire ad una concreta e precisa situazione esistenziale, nei suoi sviluppi sentimentali e psicologici, dei personaggi: e destinati a risolversi in astratta «cifra», essi scadono al ruolo di esteriori formalismi. Questa scissione tra intenzioni contenutistiche e capacità di esprimerle artisticamente è del resto presente in tutto il film: il convenzionalismo e gli squilibri dei personaggi sono infatti il risultato anche di un inefficiente impiego dei mezzi espressivi filmici da parte dell'autore, oltre che di carenze di impianto e di struttura. A prescindere dalla generale decadenza di ritmo di cui si è detto, il montaggio del film derade dal ruolo di autentico mezzo espressivo, che stabilisce significativi rapporti tra le inquadrature, a puro mezzo tecnico di collegamento di esse. E gli elementi esteriori dell'inquadratura, anzichè assumere la funzione di mezzi validi per la estrinsecazione oggettiva della visione di un mondo da parte dell'autore, risultano piú spesso aderenti ad esigenze meramente tecniche o, nel migliore dei casi, intellettualistiche: come nei frequentissimi e pleonastici movimenti della camera. Cosí le tonalità, spesso fortemente contrastate della fotografia e della illuminazione, piuttosto che identificare precise intenzioni espressive, risultano generici e facili elementi per la creazione di un'atmosfera che vorrebbe essere tesa e contrastata e che vorrebbe aderire alla notturna ansia dei personaggi, ma che rimane ad essi sostanzialmente estranea. E i personaggi pur nei continui tentativi di chiarificarsi, anche a causa dei difetti di una incerta sceneggiatura e di uno scadente dialogo dalle intellettualistiche pretese, si avviluppano in situazioni psicologiche sempre piú complicate e senza uscita. Qualche raro pregio formale del film, riscontrabile in talune inquadrature, come quella già citata del bacio tra i due protagonisti e quella dell'attrice pensosa sullo sfondo della vetrata rigata di pioggia, appare quindi frutto di intellettualistici ripensamenti piuttosto che di spontanee esigenze interiori, e accentua la freddezza dello schematismo geometrico dell'impianto strutturale, e della dichiarata preordinazione di taluni conflitti. Cosí i pochi momenti efficaci del film in senso emotivo sono soltanto quelli in cui le accorte suggestioni di una certa atmosfera riescono a creare intorno ai personaggi un clima ricco talvolta di sofferta anche se generica umanità: come nella sequenza del vagare dell'attrice per i teatri di posa, densi di echi e di oombre che sembrano perpetuare all'infinito l'incubo del suo insuccesso, o come nel finale, ove l'intimo dissidio tra la natura umana della attrice e la vuota esteriorità del personaggio in cui è ormai inevitabilmente e perpetuamente fissato, si accende alfine di un tono di dolorosa pietà. Troppo poco, evidentemente, per poter conferire un interesse, sia pure episodico, al film; troppo poco per confermare, sia pure con riserva, le speranze suscitate dalla prima opera dell'autore.

La voce del silenzio

Regia: G. W. Pabst - *Produzione*: Cines-Franco-London Film - *Sceneggiatura*: G. W. Pabst, Akos Tolnay, Giorgio Prosperi, Jean Cocteau, Pierre Bost - *Soggetto*: Cesare Zavattini: *Fotografia*: Gabor Pogany - *Interpreti*: Aldo Fabrizi, Jean Marais, Danièle Gelin, Frank Villard, Cosetta Greco, Antonio Crast, Edoardo Ciannelli, Paolo Panelli, Fernando

Gomez, Rossana Podestà, M. G. Francia, E. Luzi, Franco Scandurra, Checco Durante, Pina Piovani, Paolo Stoppa.

Della sincerità artistica di G. W. Pabst abbiamo sempre dubitato, pur riconoscendo che il suo nome è legato ad alcune delle opere piú alte della storia del cinema, come *Don Chisciotte* e *La tragedia della miniera.* Ma il suo facile transitare da un'atmosfera emotiva ad altra del tutto diversa, il carattere apertamente tematico di molte sue opere (palese nella costruzione a trittico di esse), il suo pronto soggiacere ad esigenze vuotamente formalistiche, il suo frequente rifugiarsi in calligrafismi intellettuali, il suo pericoloso inclinare verso impostazioni strutturali apertamente retoriche dai conflitti vistosamente posti e programmaticamente risolti, rivelano come il mondo di Pabst, benché ricco di lucide intuizioni, benché permeato di un raffinato gusto figurativo e benché talvolta fornito di ricche qualità di rappresentazione e di stringate e felici capacità di giudizio, è un mondo contradditorio e non chiaro in cui lottano confusamente aspirazioni e tendenze diverse destinate ad esprimersi in termini eminentemente formali, a non aderire cioè ad una personale visione del mondo che nella sua coerenza assuma funzione stilistica. Sono infatti le fratture stilistiche delle opere di Pabst (intendendo stile nella sua propria accezione di «elemento che opera il passaggio dalla intuizione empirica dell'autore alla fantasia artistica come riflessione comunicativa», e che riassume quindi motivi sentimentali etici fantastici strutturali figurativi e financo lessicali dell'espressione del mondo di un autore) a denunciare le carenze della sua intensità espressiva, il suo obbedire, nell'atto creativo, piuttosto a suggestioni di ordine spettacolare o al più formalistiche che ad esigenze interiori che lo rendano un atto autenticamente esistenziale ponendo a base di esso l'impegno da parte dell'autore a realizzarsi compiutamente, senza tradimenti o deviazioni.

La frequente presenza di temi vistosi nelle opere di Pabst (temi sociali di redenzione e di miglioramento, polemiche contro la guerra contro il razzismo e contro la dittatura) tradisce a nostro avviso questo suo bisogno di dar corpo ad esse soprattutto attraverso una consistente struttura tematica, la quale, è ovvio, non può però rivelarsi elemento sufficiente in senso artistico, anzi spesso rende piú evidente la impossibilità dell'autore a trasferirne i significati da un piano puramente polemico o programmatico a un piano poetico. E nell'assenza di tale intensità emotiva che trasfiguri i contenuti sul piano espressivo, manca spesso alle opere di Pabst anche il carattere di una totale sincerità dell'autore nell'attuarsi attraverso l'atto creativo, un suo tener fede cioè, con coerenza e fedeltà anche senza raggiungere l'arte, all'impegno di esprimere una propria visione del mondo che sia inevitabilmente anche un giudizio.

Tale agnostica posizione spirituale di fronte ad un contenuto tematico enfaticamente denunciato, costituisce a nostro avviso il difetto fondamentale di questo ambiziosissimo e sbagliatissimo *Voce del silenzio,* di cosí macchinosa struttura e di cosí incerta e discontinua espressione, da costituire probabilmente la peggiore opera dell'autore (eccetto ben inteso l'ineffabile *Profondità misteriose,* 1948). Non è da oggi che andiamo ripetendo che l'atto creativo dell'artista non può non essere anche un atto etico, nel senso di adesione puntuale all'impegno esistenziale dell'autore; lo spunto della vicenda di questo film poteva offrire una fecondissima occasione per esprimere in termini di assoluta sincerità il dramma dell'esistenza dell'uomo in continua angosciosa lotta col mondo per non disperdersi, in incessante bisogno di chiarirsi dentro per cogliere della sua singolarità unica e irripetibile, dalla sua stessa finitezza, il motivo per superare tale finitezza e affermare autenticamente la sua individualità in un rapporto con l'Essere, cioè con Dio. Il dramma dell'esistenza, questo angoscioso dibattersi dell'uomo per trascendere la propria limitazione e muovere verso l'orizzonte ove finitezza e limitazione sono risolti, per non tradire questo suo impegno ad attuarsi che è già originariamente posto in lui dalla partecipazione ontologica dell'Essere, dall'esistere cioè l'uomo come incar-

nazione di corpo ed anima, avrebbe potuto offrire materia di altissima intensità drammatica e di sofferta poesia. Ma per assumere validità artistica tale contenuto avrebbe dovuto trovare concreta espressione nei termini di una poetica e di uno stile che puntualizzassero l'atto trasfigurante dell'artista; del tutto lontano emotivamente invevce dal tema del film quale probabilmente avrebbe dovuto essere, almeno a giudicare dalla impostazione dei problemi dei personaggi attraverso il dialogo (che accanto ad inutili verbosità ed a toni vacuamente pretenziosi ha momenti felici nelle prediche del prete), Pabst si è accostato ad esso in modo del tutto esteriore, senza nemmeno supporne le feconde possibilità, e senza individuarne gli elementi di vivissima suggestione. Ha costruito una sciatta e discontinua vicenda, ove gli elementi pleonastici e marginali, rispetto al significato di essa, risultano strutturalmente predominanti, e ove manca del tutto una giustificazione artistica e al centro emotivo della storia, cioè la necessità di una solitudine che permetta all'uomo di ricercare al di fuori dei consueti infingimenti e menzogne la purezza e la sincerità dei propri rapporti con Dio, e all'evolversi del dramma dei personaggi, affidato a sommarie ed esteriori soluzioni o a mutamenti improvvisi e ingiustificati. La macchinosa struttura del racconto, con il suo andamento frammentario ed episodico e con le continue inversioni temporali, e la pretenziosità figurativa delle immagini, volte spesso all'evocazione di un'atmosfera rarefatta e surreale, non fanno che confermare la freddezza emotiva dell'autore e la sua impossibilità a conferire una giustificazione drammatica a vicenda e personaggi. I quali dalla loro inconsistenza narrativa e soprattutto drammatica non riescono ad evadere attraverso i vuoti simbolismi e la surreale cadenza della vicenda; l'uso frequente del racconto a rovescio e l'inserimento delle «rievocazioni» secondo raccordi di ordine fantastico (con l'uso di attacchi per stacco in lungo di dissolvenze), il trasferimento cioè dei presupposti sintattici e grammaticali del montaggio su un piano di collegamenti ideali obbedienti soltanto ad una logica di immagini, avrebbe potuto essere fecondo di suggestioni emotive, da intendersi come un superamento di elementari esigenze lessicali, soltanto se dettato da una intima necessità e coerenza dello stile dell'autore; altrettanto dicasi per lo sganciamento degli elementi esterni dell'inquadratura da principi di ordine spaziale e figurativo rigidamente programmatici, per cogliere invece talune suggestioni di atmosfera e conferire talvolta alla vicenda una «dimensione» ideale: angolazioni volutamente arbitrarie rispetto alle entità spaziali espresse nelle inquadrature, movimenti della camera sostitutivi di attacchi di montaggio, illuminazione del tutto sganciata da esigenze realistiche per obbedire soltanto a suggestioni psicologiche, immagini deformate e largo uso di «flou» per la evocazione di atmosfere surreali, sovrimpressioni per il raggiungimento di effetti particolari: ma dietro a tutto questo è il vuoto emotivo piú assoluto, la piú gratuita concatenazione degli sviluppi narrativi; soprattutto la totale mancanza di quel sentimento mistico e di quel bisogno di religiosità, intesa come possibile comunicazione dell'uomo con Dio, che avrebbero dovuto costituire gli elementi fondamentali dell'opera quale giustificazione estetica di tutti i suoi elementi strutturali e narrativi. Tale deficienza essenziale appare evidente dalla nessuna funzionalità che assume nella vicenda il ritiro spirituale dei personaggi ai fini della evoluzione del loro dramma umano dell'arricchirsi della sua problematica e della possibilità di una sua soluzione: anche quando tale ritiro spirituale non appare un avvenimento puramente accidentale nei riguardi del personaggio — episodio del ladro — o dettato da mere esigenze pratiche — episodio del commerciante di candele — esso non riesce a concretarsi in elemento drammatico che si investa con un preciso valore nella situazione esistenziale dei personaggi modificandone profondamente i termini e rendendo più imperioso ed inderogabile il chiarificarsi intimo degli individui per porsi in assoluta sincerità in rapporto con l'Essere; il dramma di essi più enunciato che concretamente espresso (eccetto per l'episodio del «politico» che è la cosa migliore del film), segna soltanto una battuta d'ar-

resto nei tre giorni di «sospensione» dalla vita e il suo maturare verso una soluzione etica per il reduce e per l'uomo pólitico, non appare giustificato in quanto mancano i presupposti di questa chiarificazione spirituale: eccetto che nelle parole del predicatore (che appare però il personaggio più spiritualmente lontano dai «ritirandi»), dense talvolta di calore umano e di mistica ansietà, l'atmosfera del convento e l'atteggiamento assenteistico dei sacerdoti suggeriscono più spesso il lucido nitore di una clinica che la fraternità e l'intimità di un luogo di raccoglimento e di preghiera. D'altra parte gli antecedenti narrativi al dramma di ciascuno dei personaggi risultano nel complesso gratuiti e banali, particolarmente quelli relativi al reduce, ispirati sovente ad una atmosfera vagamente surreale, piuttosto che ad uno studioso esame del personaggio nei suoi conflitti umani. Gli episodi della vita dell'uomo politico invece, pur oscuri e spesso sommari, non mancano talvolta, come si è detto, di una certa violenza emotiva e di una certa significativa evidenza. Ancor più falso ed arbitrario risulta l'episodio dello scrittore ove sono presenti, ma quanto confusi e risibili, spunti di critica sociale e di satira politica, ma in cui il personaggio non riesce ad assumere una minima consistenza né nei banali colloqui con il sacerdote, né nella rievocazione del patto col diavolo, di un pretenzioso ed ingenuo simbolismo, né nell'immagine del tribunale ideale, di un surrealismo superficiale ed epidermico ingenuamente kafkiano. L'unico personaggio che si veste di una certa umanità e la cui ansiosa problematica trova una soluzione abbastanza efficace in elementi di ordine narrativa, è il sacerdote che vuole abbandonare l'ordine: se nel complesso gratuiti risultano i presupposti della sua crisi spirituale, l'elemento che determina la soluzione di essa è abbastanza funzionale e significativo. Ma tale personaggio non può evidentemente costituire bastevole elemento di equilibrio al palese disordine degli altri nascente dalla sostanziale assenza emotiva dell'autore, dalla sua impossibilità cioè di conferire un certo calore umano al loro dramma e di investire i loro casi di una significativa istanza interiore: ne è derivato infatti l'assurdo predominare nella vicenda degli episodi del ladro e del commerciante, con l'intrusione in essa di stridenti elementi farseschi volti alla più plateale comicità e di spunti di una satira religiosa che, in quanto non convenientemente giustificata, risulta banale e di pessimo gusto. Frammentario nella struttura, incerto e scadente per ritmo, il film si trascina stancamente cercando motivi di consistenza drammatica tutta esteriore in una vuota oratoria, ed elementi di interesse narrativo in episodi marginali pleonastici e gratuiti. Gli stessi interpreti sembrano aver risentito dell'assenteismo dell'autore, sforzandosi inutilmente di conferire una qualche umanità ai loro personaggi attraverso spiacevoli gigionerie (come Fabrizi, attore troppo supervalutato e sostanzialmente di limitate possibilità; come Luzi, infernale pur nelle brevi apparizioni; come

,dai compiaciuti fastidiosissimi occhieggiamenti), o avviliti in una monotonia fredda e distante (come la Greco, di impagabile inespressività; coma Villard, svagato ed assente; come Gelin ormai fisso in una maschera stereotipata di «Cuorinfranto»); gli unici credibili sono apparsi Marais, di tormentata intensità nonostante la sommarietà del personaggio, e Crast, che reso sufficientemente umani i voli oratori affidati alla sua bella dizione. I rari motivi di interesse dell'opera vanno pertanto ricondotti a talune inquadrature di gusto prezioso, soprattutto sotto il profilo luministico, e ad alcuni efficaci attacchi di montaggio di aspra intensità emozionale: motivi esteriori e formali comunque, che riconfermano come l'opera, oltre a non assumere alcuna validità artistica, sia anche una testimonianza della mancanza assoluta di sincerità di Pabst, della non autenticità cioè del suo atto creativo.

Il sole splende alto

Produzione: Republic Pictures, 1953 - *Regia*: John Ford - *Soggetto basato su tre racconti di* Irvin S. Cobb - *Scenario*: Laurence Stallings - *Musica*: Victor Young - *Fotografia*: Archie Stout - *Scenografia*: Frank Hotaling - *Costumi*: Adele Palmer -

Attori: Charles Winniger, Arleen Whelan, John Russell, Stepin Fetchit, Russell Simpson, Ludwig Stassel, Francis Ford, Paul Hurst.

Nell'esaminare sommariamente i termini della poetica fordiana, abbiamo avuto altra volta occasione di notare come le deficienze fondamentali di essa siano da individuarsi nella scarsa unitarietà e nel frequente prevalere in essa di elementi retorici o spettacolari. Non sempre infatti l'autenticità dell'espressione di Ford è viva e immediata come in *The Quiet Man*: chiare infiltrazioni di un gusto poco sorvegliato e aperte concessioni a logore risorse spettacolari rompono spesso l'omogeneità strutturale e stilistica delle sue opere ed accanto a frammenti che testimoniano la ricchezza di accenti emotivi del mondo dell'autore e la sua indubbia felicità di intuizione nella soluzione di problemi espressivi, è facile notare la decadenza degli elementi strutturali sul piano del più facile convenzionalismo e la sostanziale insincerità dell'autore nel soggiacere a suggestioni estranee e superficiali. In *The Quiet Man* le fratture di gusto caratteristiche dello stile di Ford avevano trovato composizione in una superiore unità ideale identificantesi con la visione stessa, coerente e unitaria, del mondo dell'autore. Il quale, se appariva talvolta ancora legato a certi schemi facilmente umoristici e a certi personaggi declassati al piano di macchiette, mostrava più spesso una partecipazione emotiva cosí viva all'atmosfera ideale della storia e una intensità espressiva cosí delicata di tono e matura di sentimento da raggiungere un clima di poesia in un'opera equilibrata e intensa che non esitiamo a ritenere il suo capolavoro.

Dall'atmosfera ideale, rarefatta e sospesa, di quella storia, dalla vitalità essenziale dei caratteri di quei personaggi da antica ballata, dal clima di lirico abbandono del sentimento di essi, Ford è rimasto evidentemente influenzato, risentendone egli per primo le fecondissime suggestioni e cogliendo dagli stessi motivi stilistici di quell'opera quasi un insegnamento. Ne è una riprova evidente questo *The Sun Shines Bright* dove i motivi sentimentali e umani di *The Quiet Man* riecheggiano dichiaratamente, e in cui è il manifesto tentativo di trasferire in un nuovo ambiente il motivo essenziale della coralità di impianto della storia, e di mantenere il carattere di taluni personaggi, specialmente di contorno, in funzione di contrappunto umoristico. Il caso di un autore colto da narcisiaca passione per il proprio capolavoro e che nelle opere successive, nel difetto di una sentiformali o i motivi di piú pronta imtilmente le suggestioni eminentemente formalio i motivi di più pronta immediatezza emotiva, non è certo nuovo nella storia dell'arte e in particolare nella storia del cinema: tutta l'attività di Von Sternberg, successiva a *Der blau Angel*, non è che una ossessionante lotta dell'autore per risuscitare, attraverso elementi vuotamente esteriori, il fantasma del suo capolavoro. In altra occasione abbiamo fatto notare la drammatica contraddizione di questi tentativi da parte dell'autore per offrire ad ogni costo nuovi stimoli alle proprie inaridite facoltà creative, per tuffarsi in un'atmosfera ormai estranea onde coglierne di nuovo le poetiche suggestioni, per porsi in definitiva come soggetto conoscente nei confronti dell'opera e tentare di ripercorrere a rovescio, penetrandone il chiuso mistero, la via dell'atto creativo. Tentativi destinati ovviamente ad un doloroso ed inevitabile fallimento, ma che comunque testimoniano la reciprocità dei rapporti intercorrenti tra l'autore e l'opera e il carattere inevitabilmente ricettivo, anche nei confronti dell'autore, dell'atto artistico; il quale, con buona pace di Croce non è un «intuire-esprimere», ma essenzialmente un «fare», ed un fare che riceve continui stimoli da un «ricevere» che corre tra l'opera oggettivata e l'autore. E' inutile dire che, tale «ricevere», inteso come controllo dell'autore sulla sua opera nella fase stessa dell'atto creativo, mentre risulta fecondo per la maturazione degli elementi stilistici di essa e per una sempre più puntuale intensità espressiva, non può costituire stimolo alla creazione di una nuova opera d'arte, se alla prima l'autore aderisca ormai soltanto negli aspetti piú vuotamente esteriori, se cioè sia mutata la sua istanza ad esprimere

coerentemente una certa visione del mondo. E ci sembra che proprio questo sia il caso di Ford in *The Sun Shines Bright;* in cui è evidente la sua capacità nell'evocazione precisa e incisiva di un ambiente, visto in tertermini piú spesso argutamente paradossali che concretamente storici; la sua abilità nel portare su un piano di dignità e addirittura di gusto elementi narrativi logori, situazioni e personaggi scontati, posizioni sentimentalistiche e ingenue; la sua intelligenza nello sfruttare emotivamente in modo addirittura consumato tutte le possibili risorse emotive della vicenda e dei personaggi. Ma in quest'opera manca del tutto quella istanza interiore che fa di *The Quiet Man* un atto di inderogabile necessità spirituale, nel senso del perfetto risolversi senza residui nell'espressione artistica del sentimento dell'autore: la descrizione ambientale, il coro dei personaggi di fondo, la marcata caratterizzazione di quelli di contorno, l'affettuoso sentimentalismo con cui è visto tutto l'impianto e lo svolgimento della storia, sono qui motivi freddi ed esteriori, pretesti per mascherare abilmente le gravi deficienze strutturali della storia squilibrata e frammentaria e in cui i vari episodi della preparazione alle elezioni, della udienza in tribunale, dell'amore tra i fidanzati, del tentato linciaggio, del duello, del funerale, ecc. non riescono a saldarsi in una linea coerente e unitaria; per tentare di compensare le incertezze del suo clima emotivo in cui si transita bruscamente e ingiustificatamente da un tono bonariamente e affettuosamente umoristico e romantico ad una facile e lagrimevole drammaticità, come negli episodi della madre della giovane, classici nella letteratura ottocentesca da appendice; per porre riparo alla inconsistenza del carattere dei personaggi che, eccettuato il giudice, sono avviliti su un piano macchiettistico facilmente farsesco e dalle trovate largamente scontate, come i soliti vecchietti fordiani, o sono tracciati secondo itinerari forzati e melodrammatici, come il «vilain» e come gli innamorati, o sono soltanto poveramente accennati. Da tale inconsistenza dei personaggi mancanti di una concreta umanità, e dalle incongruenze e sproporzioni della storia volta piú spesso all'ottenimento di facili effetti che non ad uno studioso esame dei conflitti drammatici, sono derivate le gravi deficienze strutturali del film e la sua sostanziale mancanza di umanità nonostante la presenza, anzi l'eccesso, di abbandoni sentimentali. Sulla ossatura centrale della vicenda inerente al personaggio del giudice come si è detto di una sentita umanità e coerente anche in taluni accenti di dubbio gusto, si innestano motivi secondari con scarso senso di equilibrio e di misura e restando ciascono sostanzialmente isolato: il contrastato amore dei fidanzati, lo stupro e la punizione del bruto, la battaglia elettorale, il dramma della madre della fanciulla, le persecuzioni razziali, sono elementi narrativi che trovano soltanto occasionalmente motivo di connessione attraverso legami che inevitabilmente si rivelano come pretesti o, nel migliore dei casi, come forzate trovate narrative del tutto meccaniche ed esteriori. Manca cioè quella coerenza ideale nascente dall'unitaria visione del mondo dell'autore, che costituiva il motivo di autentica validità artistica di *The Quiet Man* e conferiva unità alla sua cadenza volutamente frammentaria da album di ricordi. nche nei momenti migliori di *The Sun Shines Bright,* come nella gustosa satira iniziale dei due comizi o come nella sequenza del funerale di aspra evidenza, si avverte facilmente lo squilibrio sostanziale tra tali momenti e il resto dell'opera: ed infatti l'accenno di satira politica, in sé gustoso, non trova in seguito convenientemente sviluppo né è illustrativo del carattere del personaggio del giudice; mentre l'episodio del funerale, che trae risalto dalle risorse del gusto figurativo dell'autore nell'inquadrare con dure tonalità fotografiche e con contrastata luminosità il lento formarsi del corteo funebre in un ritmo puntualmente incalzante anche in dipendenza dello sfruttamento dell'elemento sonoro, resta del tutto avulso dalla struttura drammatica della storia. E quando tali intuizioni figurative e ritmiche, pur non aderenti ad un preciso sentimento, non sorreggono convenientemente l'autore, allora è il suo decadere in episodi utili soltanto agli

effetti spettacolari, come il duello a frustate, o di scarsissimo gusto, come l'udienza dall'improvviso scoppio di incontrollati elementi farseschi (e dalle rare improvvise felicissime intuizioni come l'inquadratura della donna col capo chino sotto il grande cappello, immobile nel gioioso chiasso che la circonda), come il tentato linciaggio, in cui è lo sfruttamento piú arguto ma anche più facile delle risorse emotive del linguaggio filmico sul piano psicologico, come il finale, di insopportabile retoricità. Una retoricità a cui Ford, anziché esercitare una velata critica, come in *The Quiet Man*, si è questa volta abbandonato e che tradisce l'assenza di personali istanze interiori da esprimere con assoluta urgenza da parte dell'autore. Non a caso la scelta degli elementi espressivi del linguaggio appare indipendente dalla atmosfera emotiva degli episodi della storia: la contrastatissima fotografia (dai neri e bianchi cosí violentemente in opposizione da far pensare ai film realizzati con pellicola ortocromatica) se suggerisce acutamente, pur nella sua decadenza tecnica, l'atmosfera particolare degli« interni » illuminati a petrolio e risulta quindi valida in senso «storico» e ambientale, appare altre volte del tutto lontana dal clima emotivo della vicenda, come all'inizio nella lotta tra i due comizi o nelle scene d'amore; il ritmo del montaggio, puntuale e preciso nelle inquadrature che sintetizzano il risorgere dell'odio razziale e nelle inquadrature del funerale, è piú spesso stanco e anonimo, e volto a cogliere plateali suggestioni; gli elementi sonori, lungi dalla puntualissima funzione che assolvevano in *The Quiet Man*, sono soltanto motivi vagamente folcloristici spesso di dubbio gusto. E lo scarso equilibrio degli elementi comici con quelli drammatici, denota in definitiva l'impossibilità dell'autore a rivivere in assoluta coerenza ideale i contrastanti elementi della storia. Il fatto che Ford abbia dichiarato che questo film costituisce la sua migliore opera di regia conferma quindi ancora una volta l'acutezza dell'osservazione di Fry: che gli autentici valori di un'opera d'arte sono proprio quelli di cui l'autore non sa nulla, e accentua la difficoltà di penetrare nei suoi intimi sviluppi l'atto creativo. L'impossibilità cioè dell'autore di porsi come soggetto conoscente di fronte alla propria opera, al di fuori dei propri interessi e delle proprie intenzioni programmatiche, per guardarla con serenità di giudizio critico. A meno che non si voglia addirittura ammettere l'esistenza di una frattura insanabile fra attività cosciente in senso creativo e risultato artistico, e riproporre quindi in termini di mistero tutto il problema dell'arte.

La provinciale

Produzione: Attilio Riccio, 1953 - *regia*: Mario Soldati - *soggetto basato sul romanzo di* Alberto Moravia - *fotografia*: G. R. Aldo - *musica elaborata da* Franco Mannino - *attori*: Gina Lollobrigida, Gabriele Ferzetti, Renato Baldini, Ada Mangini, Nanda Primavera.

Con questo film, in cui è evidente l'impegno dell'autore a realizzare una opera notevole per accuratezza stilistica e per intesità narrativa, crediamo che il troppo lungo discorso su Soldati regista possa considerarsi chiuso. Nel senso che è ormai inevitabile concludere in modo negativo sulle sue possibilità a realizzare film di elevato livello artistico e urge anzi proporre la revisione delle affrettate valutazioni per le sue troppo lodate prime opere. All'attento gusto di uomo di lettere e alla avveduta cultura di Soldati devono in sostanza ricondursi i pregi di una certa suggestiva atmosfera provinciale e di una esatta ricostruzione storica di *Piccolo mondo antico* (1940) o di *Malombra* (1942): pregi di ordine eminentemente esteriore aventi, nel migliore dei casi, valore di ricerche formali e ambientali e non sufficienti comunque a conferire una valida umanità alla libresca frigidità di personaggi e situazioni narrative. Ci sembra infatti che la conclusione inevitabilmente negativa sull'attività di Soldati autore cinematografico, piú che dal manifesto soggiacere dell'autore alle epidermiche ed equivoche suggestioni di *Botta e risposta* (1950) o alle piú scontate e trite risorse del film avven-

turoso della peggior specie, nasca invece dalla insufficienza artistica delle opere ove più evidente è il suo impegno, opere nelle quali, come si è visto, non si va oltre la bella scrittura nella ricostruzione di un ottocento oleografico e vuoto che ha le meno degne esemplificazioni in *Daniele Cortis* (1947) e *Eugenia Grandet* (1946). Questo rifugiarsi dell'autore nell'elzeviro formale non raggiunge d'altra parte, nella sua assoluta mancanza di umanità, nemmeno una particolare eccellenza figurativa (presente invece ad esempio in un *Colpo di pistola* (1942) di Castellani) risolvendosi piuttosto in una correttezza tecnica e in equilibrio di gusto nel non forzare i toni della narrazione e del carattere dei personaggi. Forse l'opera piú significativa di Soldati resta quel *Le miserie del Sig. Travet* ove una città provinciale e galeotta era di sfondo all'azione sbrigliata dei personaggi, ritmata spesso su una cadenza di balletto: ma le continue fratture stilistiche e gli evidentissimi riferimenti al ritmo e allo spirito di talune opere clairiane, nonché l'uso di certe suggestioni e trovate scenografiche mutuate dai russi (e in particolare da Eisenstein) rivelavano anche in questa opera la impossibilità ad affermarsi della visione di un mondo autonomo dell'autore che sia nel contempo rappresentazione e giudizio. Ed è precisamente da *Le miserie del Sig. Travet* che inizia il decadere aperto di Soldati verso il piú vieto commercialismo attraverso opere non rispondenti piú nemmeno ad un minimo di dignità formale. Si è soliti porre a questo punto la domanda del come mai l'attività di Soldati autore cinematografico sia cosí inferiore a quella di Soldati autore letterario, domanda a nostro parere senza motivo in quanto ci sembra che tale affermata superiorietà non abbia legittime ragioni per essere convalidata: infatti, escluse le opere filmiche dell'autore dagli intenti piú scopertamente spettacolari, i suoi film migliori si collocano a fianco della sua attività letteraria costituendone la continuazione logica. Che se le opere letterarie di Soldati meritano una notevole attenzione per la loro sobrietà e coerenza stilistica e per il gusto fermo ed attento della narrazione, in sostanza i loro pregi non esorbitano da interessi diremmo linguistici e nemmeno in esse si afferma, inderogabile e urgente, un mondo interiore ricco e significativo. Naturalmente la loro dignità stilistica appare più meditata e sostenuta che non quella dei film e ciò proprio in quanto l'uso dei mezzi espressivi, elemento determinante nell'attività artistica intesa come produzione di forme esistenziali, è assai piú scaltrito e preciso in Soldati letterato che in Soldati regista: ma la tendenza a risolvere in termini prevalentemente formali gli elementi di un mondo e di un costume, permane identica anche se con risultati diversi. Riprova evidente, ancora una volta, di come la validità dell'opera d'arte sia un problema non di attività fantastica, ma di capacità espressiva attraverso un certo linguaggio, e come siano i risultati di tale capacità espressiva nel suo concreto estrinsecarsi, ad essere del valore dell'opera gli elementi determinanti.

La minore attitudine di Soldati a usare dei mezzi del linguaggio filmico nei confronti di quello letterario è quindi a nostro parere l'elemento che determina, nei rispettivi campi, non tanto un diverso valore artistico delle opere letterarie e filmiche dell'autore quanto piuttosto una loro diversa validità sul piano del gusto e del linguaggio: talune esigenze della narrazione cinematografica, soprattutto dal punto di vista ritmico, risultano infatti spesso insodisfatte nei film di Soldati, anche nei migliori, per il prevalere di quegli interessi formali di cui si è detto che, anche quando pervengono alla creazione di un'atmosfera, non riescono però ad inserirla nella viva condizione umana dei personaggi.

Conscio, come uomo di gusto, di tale essenziale difetto delle sue opere, Soldati ha cercato per *La provinciale* piú solida struttura narrativa e piú viva attualità umana dei personaggi in un racconto di Moravia, la cui livida atmosfera di spietato pessimismo potesse offrire motivi d'indagine ben piú significativi di quelli della anemica musa fogazzariana. E' ovvio peraltro che la validità artistica del film, non poteva essere che il risultato di una libera reinvenzione degli elementi nar-

rativi del racconto originario da intendersi come semplice spunto per una autonoma espressione del mondo dell'autore filmico. Però tale mondo non si manifesta mai, con coerenza e fermezza in *La provinciale*, opera in cui le suggestioni piú vive nascono proprio da quella atmosfera di colpa che il film, nel suo sviluppo narrativo, sembrerebbe voler condannare: da cui un equivoco e una contraddizione basilari consistenti nello sfruttamento in senso emotivo di quegli elementi che l'opera dovrebbe sottoporre a giudizio, equivoco e contraddizione che non possono non interpretarsi che come una denuncia della insincerità artistica dell'autore. Non si pone qui, è evidente, un problema di temi o contenuti, moralisticamente intesi, bensí un esame della coerenza di Soldati nell'atto espressivo: l'aver trasposto i termini essenziali della psicologia del racconto moraviano ha infatti la sua giustificazione nel diritto dell'autore del film a voler dar vita all'espressione di un suo mondo, ma se tale espressione non riesce ad affermarsi in modo coerente e significativo v'è da chiedersi quali ragioni possano aver determinato tali trasposizioni nella psicologia dei personaggi e nella struttura del racconto.

Abbiamo detto come una visione autonoma del mondo dell'autore non si affermi nel film: troppo fugacemente e debolmente accennata la condizione di umiliazione della protagonista, presso gli amici ricchi, svuotato ne risulta l'arrivismo che dovrebbe costituire la giustificazione del suo esaltarsi a freddo per il giovane e del suo testardo intendimento di fare di lui lo strumento della sua evasione. Nel film i rapporti fra i due corrono instabili tra atteggiamenti sdolcinati da «romanzo per signorine» (sequenze in campagna) a coperte schermaglie verbali (sequenza del ritorno in macchina), mentre ingiustificati risultano e l'ostilità dei parenti del giovane e del suo mondo (ennesima occasione perduta da Soldati per una descrizione critica di quella «jeunesse dorée» che l'aveva attratto fin dai tempi di *Quartieri alti* (1943) e la disperazione e il senso di colpevolezza del giovane, divenuto medico, di fronte alla sciagura della donna. Ma tali deficenze possono considerarsi ancora marginali rispetto a quelle dello sviluppo centrale del personaggio della donna: la quale, rientrata nell'atmosfera opprimente e provinciale della sua casa (felicissimamente suggerita con estrema sintesi dalla inquadratura supina in campo lunghissimo della finestra all'ultimo piano a cui è affacciata la madre della giovane al suo ritorno) al fallimento del suo romanzo d'amore, dovrebbe scorgere nel professore l'unica possibilità di evasione: e il personaggio stesso nella sua gretta pignoleria dovrebbe assumere il valore di simbolo della sua scelta inautentica. Viceversa la seduzione della donna da parte del professore, seduzione che determina la loro unione, rende ingiustificato il successivo tradimento di lei: l'amante non può infatti rappresentare l'appagamento dei suoi istinti sensuali, né può costituire, nella sciatta presentazione di «conquistatore da strapazzo», l'evasione a quella noia opprimente che avrebbe potuto essere il motivo essenziale del suo cedere al marito. Manca quella atmosfera chiusa e vendicativa all'adulterio che costituisce il sottofondo dolorosamente umano del decadere di Madame Bovary in Flaubert: il clima del peccato è visto da Soldati con compiaciute sottolineazioni epidermiche piuttosto che con accento critico, e risibile finisce con l'essere anche il ravvedimento della protagonista. Di ciò sembra essere conscio anche l'autore il quale, per offrire una qualche giustificazione all'adulterio, accumula affannosamente e senza equilibrio le notazioni sulla meticolosità del carattere del marito e sulla incomprensione dei due coniugi (si pensi alla scena della partita a scacchi), o si affida alle suggestioni istrioniche della presenza della «megera», infelicemente caratterizzata (si pensi al cattivo gusto della scena finale a tavola affidata nella sua intensità emotiva a espedienti di montaggio cari alla vecchia avanguardia). Il clima del peccato, eccetto in qualche inquadratura della garconniere, dall'atmosfera opprimente soprattutto per suggestioni di ordine scenografico, vive quindi di notazioni marginali ed epidermiche ed il suo stesso inserirsi nella cadenza narrativa dell'opera avviene in modo troppo brusco e scoperto, senza cioè

una conveniente giustificazione e senza investire il personaggio della protagonista di alcun accento di dolorosa problematica umana. Cade cosí, in conseguenza di questa assenza emotiva dell'autore, l'unico motivo che avrebbe potuto giustificare in Soldati l'impostazione della vicenda su autonomi elementi narrativi rispetto all'opera letteraria e il suo risolverla secondo l'immancabile lieto fine: il quale per assumere un preciso valore nella storia dovrebbe essere l'inevitabile risultante di una catarsi del personaggio centrale, del suo riscattarsi cioé autenticamente in senso esistenziale. Viceversa si pensi a quanto risibile e affrettata risulta la sequenza del ballo nello «chalet» svizzero, messa al solo scopo di offrire alla protagonista una occasione, futile ed esteriore, al suo ravvedimento; per non parlare della sequenza della passeggiata in macchina con lo straniero in cerca di avventure, in cui la retorica raggiunge il livello della narrativa di appendice. Ne d'altra parte piú ricco di umanità risulta il personaggio del marito, impreciso e incerto nella sua presentazione, contradditorio e inautentico nei successivi sviluppi.

Questa impossibilità dell'autore di guardare con viva umanità i suoi personaggi e la loro vicenda, di sentire cioè il loro dramma in un'attualità emotiva, si riflette anche nella struttura artificiosa e frammentaria del racconto: struttura che mentre appare all'inizio efficacemente ritmata secondo un preciso concatenarsi dei ricordi dei personaggi, in seguito si fa affannosa e frammentaria e non riesce a giustificare la sua stessa costruzione. La quale, proprio in quanto basata sui ricordi soggettivi dei diversi personaggi, avrebbe dovuto nei vari episodi risentire di tale soggettività: essere cioè espressione del mondo dei personaggi stessi e del loro atteggiamento nei confronti della vicenda, (si pensi al *Citizen Kane* di Welles) a condizione di decadere sul piano del piú facile espediente senza autentica significazione. Viceversa l'uso degli elementi dell'inquadratura assume soltanto raramente significazioni autenticamente espressive, che vadano cioé oltre interessi di ordine meramente figurativo: e se talvolta la tonalità fotografica è aderente alla situazione emotiva della vicenda (particolarmente felice negli interni fortemente chiaroscurati della garconniere, meno nelle tonalità chiare della casa della ragazza che avremmo voluto piú chiusa e triste), e se talvolta l'angolazione e la disposizione dei personaggi nel campo assumono valore di elemento interpretativo della loro condizione emotiva nella vicenda, piú spesso il loro impiego obbedisce soltanto alle esigenze di una correttezza fredda ed anonima che è in fondo la «cifra» del film. Della quale freddezza, acuita da un dialogo banale e superficiale, ha naturalmente risentito la recitazione degli interpreti, tra i quali il migliore è senza dubbio la Lollobrigida: che se non ha potuto ovviamente conferire validità ad un personaggio sbagliato, è almeno riuscita a investirlo di una apparente coerenza esteriore in taluni momenti particolarmente delicati (la sequenza della partita a scacchi in cui l'interprete ha due o tre accenti recitativi eccellenti, la sequenza del primo incontro con il professore ritmata su una recitazione sobria ed attenta della donna). Diremo anzi che, «incredibile dictu», a lei si devono i piú sinceri tentativi di approfondimento del personaggio centrale che nelle sue intime contraddizioni, tra il valore umano che dovrebbe assumere nel film e al quale non assurge e le superficiali suggestioni della sua configurazione fisica e della sua vicenda, puntualizza quella insincerità artistica dell'autore di cui è detto: la quale vieta che il suo atto espressivo sia anche (come accade invece nella pur spietata e allucinata prosa di Moravia) affermazione di un mondo morale.

Nino Ghelli

Rassegna della stampa

Eisenstein, Meyerhold e molti altri

Sulla «fine di Eisenstein» questa rivista ha già pubblicato un eloquente scritto di Waclav Solski nel 1950 (numero 1). *Ecco ora un'altra testimonianza sulla scomparsa di Eisenstein, di Meyerhold, e di altre personalità culturali dell'U.R.S.S.; ne è autore Budd Schulberg e le sue parole, oneste e convincenti, hanno l'accento della verità.*

«Uno sguardo al futuro» è stato pubblicato integralmente nella «Fiera letteraria» n. 6, 8 febbraio 1953. *Ne riportiamo la parte più interessante per i nostri lettori:*

Molti anni fa ho cominciato a ricapitolare le condizioni degli artisti sovietici che avevo conosciuto o seguito, o dai quali ero stato influenzato nel corso del mio viaggio in Russia, circa venti anni fa. Controllando i «sentito dire» con fonti recenti, come i libri di Jelagin e Struve e la corrispondenza di scrittori sovietici emigrati, la mia lista è completa e scoraggiante.

La carriera di Eisenstein è stata distrutta da costanti interferenze, pressioni politiche, ed attacchi di «formalismo», qualifiche di «esteta autoindulgente», e «borghese individualista». Nel 1930 venne ufficialmente negletto e inviato in semi-esilio l'Asia centrale. La sua ripresa durante l'alquanto più tollerante «periodo di guerra» ebbe vita breve. Il suo ultimo film *Ivan il Terribile,* fu giudicato contenente «errori politici» e la seconda parte venne interamente censurata. Amici di Eisenstein ritengono che questo colpo finale affrettò la sua morte.

Il principe Mirski, il mio istruttore di letteratura russa nel 1934, fu denunciato poco dopo per il delitto di non aver servilmente adulato un romanzo di Fadeev che godeva dell'approvazione del Cremlino. I sostenitori di Fadeev notarono che «un recente convertito proveniente dalla Guardia Bianca non aveva il diritto di criticare gli scrittori sovietici» Gleb Struve cita i giornali sovietici. Lo stesso Gorki difese Mirski su due punti: 1) Il romanzo di Fadeev era veramente poco notevole, come Mirski aveva detto; 2) non si doveva biasimare Mirski per l'accidentale nobiltà della sua nascita. Malgrado questo Mirski fu arrestato, nel 1935, come si rileva da un bollettino del Fondo Letterario Russo, e morì in esilio in Siberia.

L'applaudita commedia *Paura* di Afiinogenov fu ritirata e sconfessata nel 1937. In quell'anno, con la febbre anti-intellettuale al suo massimo, anche la leggera simpatia di *Paura* per il temporaneo sbandamento di un letterato pre-rivoluzionario non poteva essere tollerata.

Meyerhold cadde in disgrazia nel 1937, e il suo mirabile teatro fu «liquidato» per aver mancato di praticare il «realismo socialista». Nel giugno del 1939 il suo eroico indirizzo ai Primo Convegno Nazionale di Registi, finiva con queste parole:

«Dove uomini d'arte cercavano, facevano errori, sperimentavano, e trovavano nuove vie per creare produzioni, alcune delle quali erano cattive ed altre magnifiche, ora non c'è altro che una deprimente buona intenzione, tremendamente mediocre, e una rovinosa mancanza di talento. Era questo il vostro scopo? Se è così avete perpetrato, un'orribile impresa. Avete sciacquato il bambino nell'acqua sporca di un fosso. Nel vostro sforzo di sradicare

il « formalismo » avete distrutto l'arte ».

Jelagin scrive: « Il giorno dopo Meyerhold fu arrestato e sparí per sempre dalla faccia della terra. Alcune settimane piú tardi sua moglie, l'attrice Zinaida Raikh, venne brutalmente uccisa nel suo appartamento. L'appartamento fu sigillato dalla NKVD e tutti i beni personali confiscati. Quando fu pubblicato l'opuscolo del Primo Convegno dei Registi di teatro, il suo discorso era stato omesso, ed il suo nome non era nemmeno elencato fra quelli partecipanti al Congresso. Il suo nome non venne piú menzionato dalla stampa sovietica. In una sola generazione uno dei piú grandi nomi dell'arte russa era diventato, nei confini sovietici, una persona mai esistita ».

Gorki morí nel 1936 in circostanze misteriose. Se dobbiamo credere alla confessione di Yagoda, egli fu avvelenato da quel singolare capo della polizia segreta che doveva poi seguire le sue molte vittime al muro di esecuzione. Secondo le risultanze del processo di tradimento, l'assassinio di Gorki fa parte di un tenebroso complotto dell'ala destra del Partito, di quei vecchi bolscevichi come Bukarin e Rikov, che tentavano di restaurare il capitalismo in Russia in segreta cooperazione con le organizzazioni spionistiche riunite dell'Inghilterra, della Francia, del Giappone e della Germania nazista.

Jelagin crede molto piú probabile che Yagoda avesse assassinato Gorki su ordini dall'alto: « prima di iniziare la liquidazione dei vecchi bolscevichi, Stalin aveva bisogno di eliminare innanzi tutto Gorki. Gorki con la sua reputazione mondiale e i suoi continui contatti con il mondo libero sarebbe stata una persona estremamente pericolosa e spiacevole nel tempo della grande purga ».

Gorki aveva una naturale simpatia per i vecchi bolscevichi — egli aveva anche tentato di intervenire per Kamenev — e per gli onesti dubbi dei colleghi scrittori che erano tutti sospetti dopo l'affare Kirov; egli poteva benissimo protestare contro l'intera purga di personalità intellettuali che toccò i suoi vertici — o meglio il suo abisso — fra il 1937 e il 1939.

Davvero, citare i principali oratori del Primo Congresso degli Scrittori, che accesero il mio entusiasmo per la letteratura sovietica nel 1934, significa citare la morte. Gorki, Bukarin, Radek, Babel, Pilnyak, I. Kataev, Tretiakov: con quale speranza e confidenza li avevo sentiti esaltare il « nuovo umanesimo » che era quello di liberarli dalla prigione mentale del Primo Piano Quinquennale Letterario. La letteratura di Jelagin, scritta con personale conoscenza di molti preminenti scrittori sovietici, include questo epitaffio sul Primo Congresso:

« Tutte le repressioni e liquidazioni nei circoli letterari che ebbero luogo durante il periodo di Yeshov (1936-1938) erano strettamente connesse a quel vostro Congresso... Dopo il 1937 la letteratura sovietica era come un grande esercito in ritirata dopo una sfortunata battaglia decisiva. Alcuni generali mancavano, altri si erano ritirati in silenzio, tentando di non mostrare i loro timori e dubbi... Era abbastanza pericoloso per un famoso scrittore sovietico restare in silenzio. Rispettiamo e ammiriamo Boris Pasternak, il piú bel poeta della Russia contemporanea, e i suoi colleghi, per il loro silenzio... Alcuni degli scrittori che appartennero al gruppo silenzioso ruppero il loro silenzio (intorno al 1940) e cominciarono a scrivere nel nuovo modo ortodosso, sia come stile che contenuto. Era una grande degradazione creativa... ».

In contrasto con la letteratura sovietica moderna, purgata dei suoi piú dotati contributori, impantanata in una bassa adorazione di Stalin e nelle ripetute scempiaggini del Neo-Super-Pan-Slavofilismo, la nostra letteratura moderna americana è vigorosa ed incorruttibilmente critica. Dal 1920, Dreiser, Dos Passos, Lewis, Fitzgerald, Hemingway, Faulkner — ognuno a modo proprio — hanno messo in discussione gli usi e le istituzioni della nostra società. Hanno questi scrittori « avvelenato le menti » dei loro lettori, come il Comitato Centrale teme tanto che gli scrittori contemporanei faranno se sarà loro permesso di scrivere le loro storie e i loro poemi? O una società nutrisce se stessa di critica, se è sufficientemente onesta, e pensa, penetra e riflette veramente i dubbi, i timori, le domande che non hanno ancora risposta, che assediano anche la piú sana delle culture?

La cultura che non può tollerare diagnosi e analisi è ammalata a morte, non importa quanto proclami la sua forza. Non essendo mai stati soggetti ad una purga letteraria nazionale, noi scrittori americani possiamo ancora godere la libertà dalla paura creativa.

Quando ripenso alla mia esperienza con il comunismo, trovo che questo mi sfida sia come scrittore che come americano. Il mio scopo di divulgare la mia esperienza è la speranza che possa essere di qualche utilità nel continuo sforzo di capire e misurare le nostre proprie libertà. L'arte deperirà e morirà quando è posta sotto il controllo di qualunque consorteria che giudichi uno scrittore dalla sua volontà di conformarsi. A uno scrittore deve essere permesso sia di affermare che di protestare o semplicemente di registrare a suo modo la sua esperienza personale.

Libertà, democrazia, libertà di parola, sono espressioni senza vita, a meno che noi non viviamo la nostra vita verso il significato di queste parole. Se dobbiamo tener testa alla reale minaccia alla libertà, senza cedere alla nevrotica paura della libertà, ognuno di noi deve esaminare la propria posizione rispetto alle attuali circostanze. E' chiaro che ci sono due modi di rispondere al trauma sovietico. Possiamo o spaventarci fino al punto di impazzire e lasciarci togliere le nostre libertà, o spaventarci senza impazzire e riaffermare queste libertà come nostre armi a lunga portata.

Io devo soltanto alzare gli occhi dal mio scrittoio per leggere le parole di William Faulkner che ho appeso al muro per costante ricordo. (Faulkner è il romanziere americano che ha ricevuto il Premio Nobel 1950 per la letteratura). Sono parole cosí profondamente sentite che sembra di sentirsele penetrare nell'intimo della carne prima che giungano alla mente:

« Mi rifiuto di accettare la fine dell'uomo... Credo che l'uomo non si limiterà a sopportare; egli prevarrà. Egli è immortale, non perché unico fra le creature che ha una voce inestinguibile, ma perché ha un'anima, uno spirito capace di compassione, di sacrificio e di tolleranza. Il dovere del poeta, dello scrittore è di scrivere di queste cose. E' suo privilegio di aiutare gli uomini a resistere, alleggerendo il loro cuore, ricordando loro che coraggio e onore, speranza e orgoglio, compassione, pietà e sacrificio sono state le glorie del passato ».

Budd Schulberg

Quaderno sovietico

« Cinema nuovo » pubblica nel suo numero 3:

28 *maggio*. - ... Questa sera proiettano *L'indimenticabile 1919*. I colori non sono ottimi; la trama è troppo dichiaratamente glorificatrice. Si tratta di esaltare Stalin che, nel 1919, diresse la difesa di Pietroburgo. L'impegno principale del film consiste nel mostrarci Stalin affabile, paziente, soprattutto umano. Nella storia compaiono anche Churchill (che si vede a Londra) e Clemenceau (che si vede a Parigi) in modo non soltanto comico, ma anche denigratorio. Sembrano due poveri uomini, dominati da strane preoccupazioni e paure, incapaci di dare un ordine senza coprirsi di ridicolo. Quanto vedevo sullo schermo risultava ai miei occhi noioso: la recitazione era di sapore teatrale, i caratteri li avevano costruiti su schemi preconcetti che distribuiscono anticipatamente il bene ed il male, la generosità e la vigliaccheria, senza nessun giuoco psicologico, senza sfumature, senza imprevisti.

Ma il pubblico, naturalmente, osservava lo schermo con uno sguardo diverso. E' inutile fare dell'ironia: il pubblico sovietico accettava la ricostruzione di quegli avvenimenti storici con animo candido ed orgoglioso, che lo disponeva ad immediate reazioni. Stalin, che sullo schermo appariva molto giovane (nel 1919 aveva quaranta anni giusti), silenziosamente entusiasmava; gli altri, per esempio Churchill e Clemenceau, suscitavano risate; i russi bianchi, nemici dei bolscevichi, lasciavano indifferenti.

1° *giugno*. - C***, sovietico, che conosco oggi, si occupa di cinema. Mi racconta che hanno rifiutato di comprare *Miracolo a Milano* perché non approvato. Gli domando per quali motivi la commissione che deve appro-

vare gli acquisti lo ha respinto e comincia col dirmi che non li conosce; poi, a poco a poco, ammette che la storia narrata in quel film è ideologicamente confusa e che, spesso, cede a formalismi (nel modo con cui i sovietici impiegano questo termine) deprecabili. Gli faccio notare che *Miracolo a Milano* è piaciuto ai comunisti italiani e C*** alza le spalle, con un gesto di insofferenza.

3 *giugno*. - Raccontando a M***, giovane diplomatico, che i sovietici avevano rifiutato *Miracolo a Milano*, mi sento dire: « Io ho visto *Ladri di biciclette* a New York e, qualche tempo fa, l'ho rivisto a Mosca. I tagli fatti dalle due censure, quella americana e quella sovietica, sono gli stessi: per esempio il bambino che soddisfa un suo piccolo bisogno corporale scandalizza egualmente il censore d'America e quello dell'Unione Sovietica. Ma in America, almeno, il finale non è stato ritoccato; a Mosca invece hanno inserito un discorsino di Togliatti ».

10 *giugno*. - L'altro ieri avevo detto alla signora C*** (è moglie di un ufficiale sovietico) che mi sarebbe piaciuto andare ad uno spettacolo cinematografico. Entusiasta mi aveva detto: « Bene, so che cosa consigliare ». Con meraviglia m'accorsi che voleva mandarmi a vedere non so piú quale episodio di Tarzan. Cercai di farle capire che questo Tarzan, di cui mi parlava, l'avevo visto almeno quindici anni fa. Non voleva credermi e alla fine, soltanto per cortesia, fece finta di credere a quel che dicevo.

Mi raccontano oggi che le pellicole di Tarzan furono prese a Berlino quando i sovietici la conquistarono. Se le tennero come preda bellica e, senza pagare quindi un copeco, questa estate si sono decisi a mostrarle al pubblico, ottenendo un grande successo tra i giovani. « E poi », mi dice M***, «un fatto simile serve anche a dimostrare al pubblico sovietico che i buoni film americani, quando sono veramente buoni, vengono liberamente messi in circolazione ». Quest'anno a Mosca si dice: « L'inverno ci ha portato l'epidemia dell'influenza e l'estate quella di Tarzan ».

14 *giugno* - ... vedo anche un documentario: *Una caccia alla balena*. Il documentario di lungo metraggio è il massimo risultato del cinema sovietico, inteso come produzione generale (salvo le « punte », che sono molto rare) e risponde pienamente alla curiosità, ai desideri degli spettatori. Tralasciando l'imbonimento fatto alla spedizione sovietica che va a caccia di balene, il vero racconto dell'impresa è di ottima realizzazione tecnica. La fortuna dei documentari potrebbe essere considerata con malignità dicendo che il pubblico trova scarso piacere alle trame storiche o politiche che quasi sempre gli offrono; ma penso che sia sbagliato ragionare in questo modo. Il pubblico sovietico ha grande desiderio di imparare, di vedere cose che possono aumentare le sue cognizioni generali. C'è in tutti una specie di avidità nel conoscere fatti e macchine ed uomini nuovi, e da qui nasce la fortuna del documentario.

Enrico Emanuelli

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Soc. Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 · Tel. 34-734

CINECITTÀ

Il servizio ottico-meccanico

L'attrezzatura di Cinecittà in fatto di macchine da presa era, in un primo tempo, prevalentemente orientata verso le macchine Debrie: recentemente sono stati assegnati in dotazione al reparto ottico-meccanico gli ultimi modelli della Mitchell e della Vinten.

L'importanza enorme dell'attrezzatura fotografica ha fatto sì che particolare cura vi fosse dedicata affinchè essa potesse rispondere alle varie esigenze ed offrire non solo le più larghe possibilità di lavorazione, ma anche una certa elasticità di dotazione in caso di guasti che, fortunatamente, data l'estrema cura posta nella manutenzione e nel continuo controllo del materiale, sono del tutto eccezionali.

Diamo l'elenco delle attrezzature tecniche per la ripresa cinematografica in dotazione a questo Servizio, che dispone anche di un reparto officina specializzato nelle riparazioni e modifiche da apportare per il miglioramento del macchinario tecnico: 7 apparecchi da presa fotografica Debrie Superparvo da m. 300; 4 apparecchi da presa fotografica Mitchell BNC da m. 300: 1 apparecchio da presa fotografica Vinten Everest da m. 300; 2 apparecchi da presa fotografica Cinephon da m. 300 e altri 2 Cinephon da m. 120; 1 apparecchio da presa fotografica Debrie L da m. 120; 1 apparecchio da presa a rallentatore Debrie da m. 120; 1 apparecchio da presa fotografica Arriflex da m. 60.

I carrelli e i carrelli-grue sono provvisti di tutta la dotazione di binari, curve, ecc. necessaria a far fronte a tutte le esigenze di lavoro.

Per ogni macchina da presa è prevista la possibilità di installazione su cavalletto, su carrello, su cavalletto baby o su grue; praticamente ogni tipo di testata può essere impiegata con ogni tipo di macchina grazie agli adattatori e livellatori, costruiti nell'officina stessa. Il Servizio dispone di testate panoramiche normali (a frizione), ovvero giroscopiche (Akeley o Cartoni); e infine a manovella (Moy o Fearless).

Nella stessa officina ogni macchina è stata attrezzata del necessario per permettere le più svariate tecniche di presa: porta bandiera, porta luci, porta velatini, porta filtri applicabili sulla macchina stessa, per cui è prevista la possibilità di funzionamento sincrono, ovvero a batteria (a velocità variabile), o infine sincronizzato con un motore esterno, come è necessario nelle riprese da « trasparente ».

Dal Servizio Ottico-Meccanico dipende la dotazione di apparecchi accessori necessari alla presa; binari metallici e di legno, bandiere e porta bandiere, gobbi, riflessi e porta riflessi; praticabili; triangoli; cubi, ecc.

Per ogni categoria di accessori, la dotazione numerica è tale da soddisfare le più esigenti necessità.